

प्रकाशक

मेठ गोविन्ददास हीरक जयन्ती समारोह समिति, नई दिल्ली ।

मूल्य, १२)

मुद्रक

युनिवर्सिटी प्रेस, दिल्ली-८

अनुक्रमणिका

नाट्य-सिद्धान्त

संस्कृत-नाटक तथा अभिनय

—डॉ० वी० राघवन ... १

संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रूपक का स्वरूप तथा भेद-प्रभेद

—डॉ० गोविन्द त्रिगुणायत ... १६

संस्कृत नाट्य-शास्त्र में कथा-वस्तु का विवेचन

—प्रो० बलदेव उपाध्याय .. ३८

संस्कृत नाट्य-शास्त्र में पञ्च-सधियाँ और अर्थ-प्रकृतियाँ

—डॉ० सत्यव्रतसिंह ४५

प्राचीन भारतीय रंगमंच की एक अनुपम नृत्त-नाट्य-विधि

—डॉ० वासुदेवशरण ... ५७

‘काव्येषु नाटक रम्यम्’

—प्रो० गुलाबराय ... ६४

हिन्दी लोक-नाट्य का शैली-शिल्प

—डॉ० दशरथ ओझा ... ६६

हिन्दी में एकाकी का स्वरूप

—डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल ६८

सकलन-त्रय

—डॉ० कन्हैयालाल सहल ... १०५

अव्यवसायी रंगमंच की समस्याएँ

—श्री नेमिचन्द्र जैन ११२

यूरोपीय नाट्य-शास्त्र का विकास

—डॉ० रामअवध द्विवेदी ... १२५

पाश्चात्य नाटक-कला के सिद्धान्त

—श्री अमरनाथ जौहरी .. १३७

पाश्चात्य नाटको में चरित्र-चित्रण

—डॉ० लीलाधर गुप्त और श्री जयकांत मिश्र १५३

रोमानो नाटक

—प्रो० सेमुएल मथाई

१७१

पाश्चात्य रंगमंच और आधुनिक भारतीय नाट्य

—डॉ० चार्ल्स फ्रावी

१७६

ग्रन्थों का विवेचन-सिद्धान्त

—डॉ० नगेन्द्र

१८३

भारतीय नाट्य-साहित्य

संस्कृत नाटको का उद्भव और विकास

—डॉ० भोलाशंकर व्यास

२०३

संस्कृत के प्रमुख नाटककार

—डॉ० सूर्यकान्त

..

२२६

अपभ्रंश नाट्य-साहित्य

—डॉ० हरिवंश कोछड़

...

२४६

हिन्दी नाटक का उद्भव

—डॉ० वीरेन्द्रकुमार शुक्ल

२५८

भारतेन्दु के नाटक

—डॉ० सत्येन्द्र

...

२६४

भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाटक

—डॉ० लक्ष्मीसागर वाणर्षीय

२९१

‘प्रमाद’ के नाटक

—डॉ० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल ‘तरुण’

३०१

प्रमादोत्तर नाट्य-साहित्य की प्रवृत्तियाँ

—डॉ० प्रेमशंकर तिवारी

३२६

गोविन्ददास एक सफल साहित्य-स्रष्टा

—श्री गिरजादत्त शुक्ल ‘गिरीश’

(३३३क—३३३त)

लक्ष्मीनाथ मिश्र की नाट्य-कला

—डॉ० देवगज उपाध्याय

...

३३४

नाट्य-कला उदयसत्तर भट्ट

—डॉ० प्रो० ना० भट्ट

३४३

नाटककार हरिकृष्ण 'प्रेमी'

—श्री सुरेशचन्द्र गुप्त ... ३५०

नाटककार 'अश्वक'

—श्री जगदीश चन्द्र माथुर ... ३६६

हिन्दी एकाकी का विकास

—डॉ० भोलानाथ ३७५

हिन्दी के प्रमुख एकाकीकार

—डॉ० पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' ३८४

हिन्दी लोक-नाटक परम्परा और नाट्य-रूढियाँ

—श्री सुरेश अवस्थी ४०२

प्रादेशिक भाषाओं का नाट्य-साहित्य

तमिल नाटक का विकास

—डॉ० एम० वरदराजन ४२१

तेलुगु नाटक और रंगमंच

—डॉ० जी० वी० सीतापति ४३१

कन्नड नाटक

—श्री आद्य रंगाचार्य ... ४४१

मलयालम नाटक

—डॉ० के० एम० जॉर्ज ... ४४८

बंगला नाटक

—डॉ० श्रीकुमार वैनर्जी ४५६

असमिया नाटक

—डॉ० प्रफुल्ल गोस्वामी ... ४८२

उडिया नाटक तथा रंगमंच

—श्री कालिन्दी चरण पाणिग्रही ... ४९५

गुजराती नाटक का विकास

—प्रो० ब्रजराय एम० देसाई ... ५०२

मराठी नाट्य

—श्री मामा साहब वरेरकर ५१४

उर्दू नाटक

—श्री अर्शं मलसियानी

.. ५२७

पंजाबी नाटक

—श्री कर्तारसिंह दुग्गल

५३८

भारतीय नाट्य विश्व-नाट्य के सदस्य में

—डॉ० मुल्कराज भानन्द

५४६

निवेदन

प्रस्तुत ग्रन्थ सेठ गोविन्ददास अभिनन्दन-ग्रन्थ का अग होते हुए भी स्वतंत्र और अपने आप में सम्पूर्ण है। जीवन की गति-विधि के साथ आधुनिक युग में अभिनन्दन की प्रणाली भी बदल गई है। अभिनन्दन की आधुनिक प्रणाली वास्तव में यही है कि सस्तुत्य व्यक्ति के जीवन-कार्य का प्रसार और सवर्धन किया जाये। साहित्य के क्षेत्र में सेठ गोविन्ददास की साधना और सिद्धि नाटक ही है, इसलिए उन का मस्तवन करने का सबसे उत्तम विधि है नाट्य-साहित्य की सवर्धना। 'भारतीय नाट्य-साहित्य' की रचना अथवा सघटना की, संक्षेप में, यही पृष्ठभूमि है।

इस ग्रन्थ में तीन प्रकरण हैं—१ नाट्य-सिद्धान्त पाश्चात्य, पौरस्त्य; २ नाट्य-साहित्य : प्राचीन, अर्वाचीन (हिन्दी), एवं ३ प्रादेशिक भाषाओं का नाट्य-साहित्य। इस प्रकार भारतीय नाट्य-साहित्य के समन्वित अध्ययन का कदाचित् यह पहला प्रयत्न है—हम प्रयत्न का ही दावा करते हैं, उपलब्धि का नहीं।

नाट्य-सिद्धान्त

संस्कृत-नाटक तथा अभिनय

—डा० बी० राघवन

‘नाट्य’ शब्द में अर्थात् नृत्य तथा नाटक दोनों ही समाविष्ट रहते हैं। उभय अर्थों से यह तथ्य भी सूचित होता है कि नाटक—जैसा कि भरत का विचार है—संगीत, नृत्य, कार्य-व्यापार तथा कविता की एक सर्वतोमुखी कला है। भरत-नाट्य न केवल प्राचीन भारतीय प्रतिभा की इतनी उत्कृष्ट निष्पत्ति है जितनी कि साँची-शिल्प अथवा अजन्ता-चित्र, अपितु विष्णुधर्मोत्तर के अनुसार परवर्ती कलाओं की नींव भी है। प्राचीन भारत की उच्चतम साहित्यिक रचनाओं, कालिदास एवं शूद्रक की कृतियों, के मूल में यही है। देश की अनेक जीवित प्रादेशिक तथा लौकिक नृत्य-नाट्य-परम्पराओं का रसास्वाद करने के लिए इसकी प्रविधि को हृदयगम करना आवश्यक है। इसकी आश्चर्यजनक सामर्थ्य को इससे श्रेष्ठ रीति से प्रत्यक्ष नहीं किया जा सकता कि इसकी प्रविधि एवं मूल वृत्ति ने सम्पूर्ण पूर्वी तथा दक्षिण-पूर्वी जम्बू द्वीप में प्रसार प्राप्त किया और उसे एक सांस्कृतिक जाति के रूप में सघटित होने में सहायता दी, जो कि सौभाग्यवश अभी तक सुरक्षित है।

प्राचीन साहित्यिक प्रमाणों से इस कला की प्राचीनता एवम् स्थानीय विकास स्पष्ट है। ‘ऋग्वेद’ में इसके अनेक निर्देश उपलब्ध होते हैं जिनमें उषा का आलोक-सिद्ध नर्तकी के रूप में किया गया सुन्दर वर्णन सर्वाधिक अवलोकनीय है। ईसा पूर्व पाँचवीं शताब्दी तक अभिनय-कला पर्याप्त मात्रा में विकसित हो चुकी थी, क्योंकि महान् वैयाकरण पाणिनी का कथन है कि शिलालिन तथा कृशास्व नामक दो लेखकों ने उस समय तक इस कला को नट-सूत्रों के कारिका-युक्त पाठ के रूप में शब्दबद्ध कर दिया था।

महाकाव्य—जिसका ईसा-पूर्व चतुर्थ शताब्दी में कौटिल्य को ज्ञान था—और बौद्ध-साहित्य इस कला की लोक-प्रियता को स्पष्ट करते हैं। हमारे पास ‘वासवदत्ता नाट्य-धारा’ नामक एक विशेष प्रकार के नाटक के अपखण्ड भी वर्तमान हैं, जो उद्धरणों के रूप में अवशिष्ट हैं। इसे उसी समय के लगभग मौर्य राज-कवि तथा मन्त्री सुवन्धु ने लिखा था और इसमें उसने एक अन्तर्ग्रथित नाटक-माला द्वारा अपनी मूल कथावस्तु का, जो राज्य-सभा के पद्म्यन्त्रों को चित्रित करती है, विकास किया और राजा उदयन तथा वासवदत्ता की कथा का उपयोग किया है। ईसा-पूर्व द्वितीय

शताब्दी के मध्य में वैयाकरण पतञ्जलि इस कला से सम्बद्ध अनेक वस्तुओं जैसे रग-मच, सगीत, श्लोको, नटो, वलि-वन्धन और कस-वध की मूल कथाओं और यहाँ तक कि रस-सिद्धान्त तथा भावात्मक प्रत्युत्तर का भी उल्लेख करते हैं। तक्षशिला के 'भीर माउण्ट' नामक स्थान पर खोदी गई एक आयताकार पक्वमृत् गुटिका, जो पूर्व-मौर्य-काल की समझी जाती है, भरत द्वारा अपने 'नाट्य-शास्त्र' के १०८ कारणों में वर्णित स्थितियों में से एक का चित्रण करती है। जॉन्स्टन के अनुसार—जिन्होंने अश्वघोष की कविताओं का पुनस्सम्पादन किया है—यह बौद्ध कवि ईसा-पूर्व प्रथम शताब्दी में विद्यमान था। उनके नाटकों के अपखण्ड, जो मध्य एशिया की खुदाइयों में खोज द्वारा प्राप्त हुए हैं, और उनमें दृष्टिगत होने वाली विकास एवम् पूर्णता की स्थिति सस्कृत-नाटकों के विकास के दीर्घ समय को, जो ईसा-पूर्व कतिपय शताब्दियों तक प्रसरित है, प्रमाणित करती है।

पाणिनी द्वारा उल्लिखित नट-सूत्रों के उपरान्त नट-कला के सम्बन्ध में अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत कृतियों की उद्भावना हुई। इसका ज्ञान हमें भारतीय नाट्य-कला का वर्णन करने वाले सर्वप्रथम उपलब्ध ग्रन्थ, भरत मुनि के 'नाट्य-शास्त्र', से होता है। यह कृति, जिसका समय प्रायः ईसा-पूर्व द्वितीय शताब्दी एव द्वितीय शताब्दी ईसवी के मध्य निश्चित किया गया है, अपने में अनेक पूर्ववर्ती कृतियों के सूत्रबद्ध और दीर्घ गद्य-खण्डों तथा नट-परम्परा में प्रचलित कठगत श्लोको का सन्निवेश किए हुए है। इस कृति में दृष्टिगत होने वाली प्रस्तुत कला के शास्त्र्य की अवस्था भी इस प्रकार की है कि उसके विकास की अनेक शताब्दियों का पूर्वानुमान करना पड़ता है।

इस कला के सृजन की अवस्थाओं तथा पट्टिकाओं को अनुरेखित किया जा सकता है। 'नाट्य-शास्त्र' में भरत सूचित करते हैं कि नाट्य-कला का सृजन ऋग्वेद में वाच्य अथवा गेय शब्द (कयोपकथन), सामवेद से सगीत, यजुर्वेद से अनुकरण तथा अथर्ववेद में रस लेकर हुआ था। कीथ के समान प्राधुनिक इतिहासकार वैदिक बनि में सम्बद्ध कल्प में, जहाँ कर्त्ता—जिसे विशिष्ट वस्त्र धारण करने होते हैं, विशिष्ट सगीत का गान करना होता है और एक विशेष कार्य-पद्धति को सम्पन्न करना होता है अथवा एक घटना का अधिनियमन करना होता है—नट तथा नाट्य-व्यापार द्वारा गृहीत समस्त क्रियाओं को करता है, भारतीय नाटक के धार्मिक मूलोद्भव का भी अनुमान करेंगे। भरत के अनुसार इस प्रकार पुनः प्रस्तुत की जाने वाली प्राचीन कथाओं में से एक देवताओं की राक्षसों पर विजय—समुद्र-मन्थन—की कथा का अनुकरण है। इस शीर्षपूर्ण कार्य के साथ-साथ एक प्रचलित यन्त्र भी था, जिसका उल्लेख करना भी भरत नहीं भूले।

प्राचीन काल में उच्च वर्ग के लोगो के हास्यजनक अनुकरण से युक्त एक हास्यजनक प्रहसन होता था जिसमें निम्नतर स्तर के सामाजिक भाग लेते थे। नाटक इस लोकप्रिय स्रोत से भी विकसित हुआ। जब महान् राष्ट्रीय उत्सव मनाए जाते थे तब ये दोनों पक्ष—एक ओर से धार्मिक तथा शौर्यपूर्ण एवं दूसरी ओर से लोकप्रिय और हास्यात्मक—एक सामान्य घटना-स्थल की ओर उन्मुख होते थे। प्राचीन भारत के इस प्रकार के उत्सवों में सर्वाधिक महान् उत्सव इन्द्र के ध्वज-दण्ड का था, जिसे 'इन्द्रध्वज-महा' अथवा 'शक्र-महा' कहते थे। भरत का ग्रन्थ इसी उत्सव को प्रथम नाटक का सूत्र मान कर प्रारम्भ होता है। कालान्तर में जब नाटक मुख्य हो गया तब उत्सव सकुचित होकर पूर्व-रंग के रूप में इन्द्र के ध्वज-दण्ड और उसके सहवर्ती संगीत तथा नृत्य का प्रतिनिधित्व करने वाले 'जर्जर' वंश-बल्ली की अर्चना से युक्त प्रारम्भिक सस्कार के रूप में नाटक में लीन हो गया। तमिल नृत्य-परम्परा में यह दण्ड 'तलइक्कोल' के रूप में अवशिष्ट है जो नर्तकी तथा उसकी उच्च योग्यता-प्राप्ति का चिह्न है और इण्डोनेशिया में किसी नाटक के प्रारम्भ होने से पूर्व लगाया गया वृक्ष अथवा पौधा आज तक इन्द्र के ध्वज-दण्ड का द्योतन करता है। यद्यपि 'पूर्व-रंग' की संज्ञा से अभिहित प्रारम्भिक संगीत तथा नृत्य का प्रतिरूप लोकप्रिय रंगमंच तथा कथाकली में भी प्राप्त होता है, किन्तु इसका अपेक्षाकृत पूर्ण स्वरूप इण्डोनेशिया के नाट्य-गृह में ही उपलब्ध होता है।

यह खोज भी रोचक है कि प्रस्तुत कला के विभिन्न अंग किन अवस्थाओं में परस्पर संगठित हुए तथा किस प्रकार उनके अल्प-विकसित रूपों से पूर्ण विकसित रूप उद्भूत हुए। 'नट' शब्द का अर्थ व्यायाम भी है और वैदिक साहित्य में हमें अन्त्येष्टि क्रिया के नृत्य तथा नाटक से सम्बद्ध होने के प्रमाण उपलब्ध होते हैं।

दाह-क्रिया-विधियों की समाप्ति पर हमारे पूर्वज नृत्य अथवा शारीरिक व्यायाम तथा नृति और हास द्वारा मनोरंजन के लिए चले जाते थे। हमें ज्ञात है कि वाली में नाटको का अभिनय उस ऋतु में किया जाता है जब पूर्वजों की आत्माओं का उनके पूर्व-गृहों में आने का अनुमान होता है। उन गृहों को 'गैलोएजन' कहते हैं और वे कुछ-कुछ हमारे महालय-पक्ष के समान होते हैं। ऐसे अवसरों पर शारीरिक व्यायाम, कुश्ती तथा असि-चालन आदि के प्रदर्शन हुआ करते थे। भरत-ग्रन्थ के विद्यार्थियों को ज्ञात है कि भरत द्वारा वर्णित अनुकरण के अनेक संस्थानों, गतियों एवं कार्य-प्रणालियों में १०८ कारण हैं जिनमें से अनेक नट-विषयक प्रकृति के हैं और उनका निष्पादन कठिन है, कुछ वे हैं जिन्हें वृत्तियाँ, न्याय अथवा प्रतिकार कहते हैं और कुछ शस्त्र-ग्रहण तथा संचालन के संस्थानों एवम् गतियों तथा पूर्वाभिनय के स्थानों का निर्देश करते हैं। 'रंग' शब्द क्रीडा-क्षेत्र तथा नाटकीय रंगमंच, दोनों के लिए प्रचलित है। वाली के नृत्यों में

अथ भी शस्त्र-ग्रहण तथा द्वन्द्व-युद्ध से सम्बद्ध नृत्य हैं। भरत ने कारणों के उद्देश्यों में नट-सम्बन्धी प्रयोग का स्पष्ट रूप से उल्लेख किया है। उन्हीं का कथन है कि मूलतः नाटक की प्रारम्भिक क्रियाएँ सरल होती थीं, किन्तु कालान्तर में अभिनय को अधिक समृद्ध तथा आकर्षक बनाने के लिए शिव-सम्बन्धी कथानक में ताण्डव को उसके समस्त कारणों सहित संयुक्त कर दिया गया। सर्वप्रथम अभिनीत किए गए कथानक 'देवताओं और राक्षसों का युद्ध' जैसे पूर्णतः पुरुष-सम्बन्धी शौर्यपूर्ण पौराणिक आख्यान थे। भरत का कथन है कि इस (प्रकार के) नाटक की सफलता पर इसमें अतिरिक्त सौन्दर्य तथा रमणीयता की सृष्टि के लिए स्त्री-पात्रों, प्रेम-कथानक एवम् संगीत तथा नृत्य-कलाओं का भी समावेश कर दिया गया है।

भरत द्वारा वर्णित नाटकीय अभिव्यक्ति के प्रकारों अथवा शैलियों की पूर्व-निर्दिष्ट वृत्तियों में से एक को 'भारती' कहते हैं। भारती अभिव्यजना की मौखिक प्रणाली का नाम है। नाटक में वे समग्र स्थल, जहाँ कथोपकथन प्रमुख होता है और नाटक के वे समस्त निदर्शन जो एकमात्र मौखिक माध्यम से विकसित होते हैं, भारती वृत्ति के उद्भावक होते हैं। भरत द्वारा वर्णित दस प्रकार के नाटकों में से तीन का सम्बन्ध इस मौखिक समूह से है—स्वगत-भाषण, जिसे 'भाण' कहते हैं, 'प्रहसन' और 'वीथि', जिसमें दो व्यक्तियों का शाब्दिक वाग्विनिमय रहता है। पतञ्जलि ने अपने 'महाभाष्य' में दो प्रकार के अभिनय का उल्लेख किया है—एक ग्रन्थिको का जो किसी ग्रन्थ पर आधारित रहता था और दूसरा शोभानिको का जो क्रिया पर आधारित था। प्रथम (अभिनय) एक प्रकार का मौखिक पाठ था जैसे कि महाकाव्य के प्राचीन निपाठ अथवा उत्तरवर्ती कृत्यों के प्रदर्शन होते थे। द्वितीय (प्रकार का अभिनय) शब्द सहयोग के बिना ही कथा-वस्तु को प्रस्तुत करता था। संगीत के सम्बन्ध में भरत ने एक कथा दी है कि किस प्रकार असुरों का सहयोग प्राप्त किया गया और किस प्रकार उन्होंने नाटक को यान्त्रिक संगीत की गज्जा प्रदान की। यह इन विभिन्न प्रकारों अथवा तत्त्वों के एकीभाव का ही परिणाम है कि शनैः शनैः पुरुष तथा नारी-कलाकारों, कथोपकथन, अनुकरण, संगीत तथा नृत्य ने युक्त होकर नाटक ने पूर्ण विकसित रूप प्राप्त कर लिया।

जैसा कि ऊपर कहा गया है, भरत ने दस प्रकार के नाटकों अथवा रूपों का उल्लेख किया है। ये दस प्रकार जिन्हें 'दश-रूपक' कहते हैं दो वर्गों में विभक्त किए जा सकते हैं—प्रमुख प्रकार तथा गौण प्रकार अथवा पूर्ण निदर्शन तथा अपूर्ण निदर्शन। एक अन्य दृष्टिकोण से ये दस प्रकार 'शौर्यपूर्ण' तथा 'सामाजिक' के दो वर्गों में विभक्त किए जाते हैं। इस समय दस में से दो प्रकार-निदर्शन मुख्य हैं—'नाट्य', जिसमें शौर्य-प्रवृत्ति अपनी पूर्णता को पहुँच जाती है, और 'प्रकरण' जिसमें

सामाजिक प्रवृत्ति अपने विकास का पूर्ण क्षेत्र प्राप्त करती है। शौर्यपूर्ण (नाटक) के अपेक्षाकृत निम्न प्रकारों में समवकार, डिम, व्यायोग, अक तथा ईहामृग हैं और सामाजिक वर्ग के लघुतर प्रकारों में प्रहसन, भाण तथा वीथि हैं। शौर्यात्मक वर्ग देवताओं अथवा महाकाव्य-नायकों के कार्यों, युद्धों तथा उनके परिणामों का चित्रण करता है, जिसके प्रकार सम्भवतः अब भी जावा और बाली में नाटकीय वाडियों में अवशिष्ट हैं। सामाजिक वर्ग सामान्य मनुष्यों के जीवन तथा प्रेम-कार्यों का चित्रण करता है। पहला हमारे समक्ष दैवी उदाहरण प्रस्तुत करता है जब कि दूसरा विश्व के लिए एक दर्पण का कार्य करता है।

संस्कृत-नाटक के प्रकारों का अन्ततः शौर्यात्मक तथा सामाजिक नामक दो विशेषताओं के अनुसार वर्गीकरण उसे यूनानी रगमच के किञ्चित् समीप ला देता है, जिसके त्रासदी (ट्रैजडी) तथा कामदी (कॉमेडी) नामक दो प्रकार हैं। पश्चिम के प्राच्य-विदों ने यह प्रतिपादित करने का प्रयास किया है कि संस्कृत-नाटक का विकास यूनानी प्रभाव के अधीन हुआ था। यूनानी प्रभाव का प्राचुर्य ईसा-पूर्व प्रथम शताब्दी में था, किन्तु, जैसा कि हमने ऊपर देखा है, संस्कृत-नाटक का विकास बहुत पहले हो चुका था।

भारतीय रंगमंच पर नाट्य-रूपों की विविधता पहले से ही थी, जो (उस समय) यूनान में अनुपलब्ध थी। 'त्रासदी' यूनानी नाटकों का सर्वोत्कृष्ट रूप था और संस्कृत-रगमच पर यूनानी त्रासदी जैसी किसी वस्तु का कदापि विकास नहीं हुआ। वस्तुतः इसके सिद्धान्त रगमच पर किसी की मृत्यु अथवा मृत्यु के साथ किसी नाटक के अन्त का निपेक्ष करते थे। संस्कृत-रगमच में यूनानी रगमच के समान कोई गायक-वृन्द नहीं होता था और यूनानी सिद्धान्त के अनुसार अनिवार्य सकलन-त्रय के सिद्धान्त से देश-काल में के सकलन भारतीय सिद्धान्त तथा व्यवहार द्वारा पूर्ण निश्चिन्त होकर छोड़ दिए गए थे। भारतीय नाटक यूनानी नाटक की अपेक्षा अत्यधिक विशाल भी था। यूनानी रगमच का भारतीय रगमच के विविध रूपों से—जिनका भरत ने कुछ विशदता से वर्णन किया है—कोई साम्य नहीं है। भरत के—जिनका ग्रन्थ अरस्तू के 'पोयटिक्स' तथा रिटॉरिक्स' के सम्मिलित रूप से भी अधिक पूर्ण है—पूर्ण रस-सिद्धान्त के समक्ष, त्रास, करुणा तथा विरेचन के यूनानी सिद्धान्त हेतु से हैं। पदों के लिए प्रयुक्त 'यवनिका' शब्द से तथा रगमच पर आने वाले राजकीय अनुचरों में यवन स्त्रियों की उपस्थिति से भी कुछ प्रमाण खोजे गए हैं। (इनमें से) अन्तिम तो नितान्त व्यर्थ है। यदि हमारे पास पदों के लिए 'पटी', 'तिरस्करिणी', 'प्रतिशिरा' तथा यहाँ तक कि 'यमनिका' आदि देशीय यथा युक्तियुक्त नाम न होते तो प्रथम युक्ति में कुछ शक्ति हो सकती थी। इन

सब की अपेक्षा भारतीय नाटक के अधिक महत्वपूर्ण विशिष्ट अंग वे हैं जिनका यूनानी नाटको में अभाव है—संस्कृत-नाटको में प्रयुक्त संस्कृत तथा विभिन्न प्रकार की प्राकृतों का बहुभाषीय माध्यम । सिलवेन लेवी ने इस सिद्धान्त का प्रतिपादन किया कि संस्कृत-नाटक पश्चिमी भारत में शकों के प्रभाव में विकसित हुए हैं । उनके आधारभूत प्रमाण नितान्त सार-शून्य थे । कीथ के अनुसार संस्कृत-नाटको का उद्भव तथा विकास स्वदेशीय ही है । निस्सन्देह शिल्प तथा आदर्श की दृष्टि से भारतीय नाटक यूनानी नाटक से सर्वथा भिन्न है ।

संस्कृत में नाटक प्रस्तावना के साथ प्रारम्भ होता है जिसमें सूत्रधार और उसका कोई सहयोगी सम्भाषण करते हैं और कवि (नाटककार) तथा नाटक का परिचय प्रस्तुत करते हैं । कथावस्तु का आयोजन परिच्छेदों में किया जाता है जिन्हें अंक कहते हैं और जिनकी सीमा चार से लेकर दस तक होती है । अंक में दृश्य-परिवर्तन हो सकता है, किन्तु उनमें दृश्यों के विभाजन का संकेत नहीं किया जाता । अंको में एक नैरन्तरिक कार्य-कलाप होता है जो एक दिन की अवधि से अधिक का नहीं होता । अंको में उच्चतर अथवा निम्नतर चरित्रों का एक प्रस्तावनात्मक दृश्य हो सकता है । इसका प्रयोजन कथा-वस्तु में एकसूत्रता अथवा नैरन्तर्य की स्थापना करना, दर्शकों को कथा-वस्तु का बोध कराना और उन घटनाओं के विषय में सूचना देना अथवा वर्त्तालाप कराना होता है जो रंगमंच पर प्रमुख अंको में प्रदर्शित न किए जा सकते हों । पूर्व-निर्देश के अभाव में कोई पात्र मंच पर अवतरित नहीं हो सकता । नाटक की मूल वस्तु में गद्य तथा पद्य शैलियों का मिश्रण होता है । पद्य का प्रयोग उस स्थान पर होता है जब किसी आश्चर्यजनक अभिव्यक्ति अथवा उच्च प्रभाव (की सृष्टि) की आवश्यकता होती है ।

गद्य और पद्य के मिश्रण की भाँति साहित्यिक तथा लौकिक भाषाओं का भी मिश्रण होता है । उच्चवर्गीय तथा शिक्षित पुरुष-पात्र संस्कृत बोलते हैं और निम्नतर श्रेणी के पात्र, स्त्री-पात्र तथा साधारण समासद् प्राकृत बोलते हैं जो निम्न (श्रेणी के) पात्रों की सत्या तथा प्रकृति के अनुसार कभी-कभी विभिन्न प्रकार की होती है । कार्य सक्षिप्त अवधि का भी हो सकता है अथवा वर्षों तक फैला हुआ भी हो सकता है और इसी प्रकार एक विशिष्ट स्थान पर भी घटित हो सकता है अथवा विभिन्न स्थानों तक भी उसका प्रसार हो सकता है । कथा-वस्तु प्रसिद्ध महाकाव्यों से ली जा सकती है अथवा कल्पित या मिथित भी हो सकती है । कथा-वस्तु के प्रख्यात होने पर भी नाटककार उसे घटने नाटक के भाव तथा प्रयोजन के उपयुक्त नया रूप दे सकता है, क्योंकि संस्कृत-नाटक में मधुर चरित्र तथा दर्शकों के अन्तर्जन पर मधुर भावात्मक प्रभाव उपस्थित करने का प्रयास किया जाता है । नाटक का अन्त सुखमय होना चाहिए ।

इन दृष्टिकोणों तथा अपने निर्धारित भाव के अनुसार नाटककार अपनी मूल-वस्तु के अवयवों, कथा-वस्तु, चरित्र और रस की योजना करना था। वह कथा की उन घटनाओं को जो उसके कथानक के लिए आवश्यक होती थी अथवा उसके मुख्य भाव के विरुद्ध होती थी परित्यक्त अथवा पुनर्निर्मित करता था। यही वह अपने पात्रों के चरित्रिक गुणों के विषय में करता था। परम्परा-प्राप्त व्यक्तित्व में से वह अपने स्वयं के चरित्रों का सृजन कर लेता था। कथा-वस्तु तथा चरित्र-चित्रण, जो पश्चिमी नाटकों में सर्वस्व होते हैं, भारतीय नाट्य-कला में रस से गौण होते थे और उसके साधन माने जाते थे। इसका यह तात्पर्य नहीं है कि कथानक एवं चरित्र-चित्रण उपेक्षित थे। भरत का कथानक-निर्माण की प्रविधि का नियमपूर्ण वर्गीकरण इस प्रकार की आलोचना का निराकरण करेगा।

किसी भी कार्य की तीन मुख्य अवस्थाएँ होती हैं—प्रारम्भ, मध्य तथा अन्त। एक वस्तु लक्ष्य होती है, उसके लिए कार्य प्रारम्भ किया जाता है, प्रयास होते हैं तथा निरन्तर चलते हैं, विघ्न समाप्त के लिए साधक सहायता खोजी जाती है और अन्त में फल की प्राप्ति हो जाती है। इस प्रसंग में भरत कार्य का दो रीतियों से वर्गीकरण करते हैं—कार्य के तत्त्व तथा कार्य की अवस्थाएँ, जिनमें से दोनों पाँच-पाँच हैं। कार्य के पाँच तत्त्व अथवा अर्थ-प्रकृतियाँ हैं—बीज; विन्दु, प्रधान उपाख्यान (पताका)—उदाहरणार्थ रामायण की कथा में राम द्वारा सुग्रीव की मित्रता प्राप्त करना; गौण उपाख्यान (प्रकरी)—यथा विभीषण की मित्रता; और प्रयोजन। पाँच अवस्थाएँ हैं—प्रारम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियतापत्ति तथा फलागम। जब ये सद्युक्त रूप से कार्य करती हैं तब ऐसा प्रतीत होता है कि मानो ये प्रारम्भ, उन्नति, विकास, विराम तथा परिणाम नामक पाँच ऐसी स्थितियाँ उत्पन्न करती हैं जिनमें से हो कर कथानक अग्रसर होता है। इसी प्रकार चारित्रिक विशेषताओं का भी वर्गीकरण किया जाता है। उदाहरणार्थ केवल नायक के ही चार मुख्य भेद उपस्थित किए गए हैं—धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीर ललित तथा धीर प्रशान्त। राम के समान महाकाव्योचित नायक प्रथम (धीरोदात्त) के अन्तर्गत आते हैं, राक्षस तथा भयकर पात्र धीरोद्धत के अन्तर्गत आते हैं, उदयन जैसे प्रेमी धीर-ललित के अन्तर्गत आते हैं और ब्राह्मण, मन्त्री, व्यापारी तथा उनके समान अन्य पात्र, यथा 'मृच्छकटिक' में चातुर्दत्त, अन्तिम (धीर प्रशान्त) के अन्तर्गत आते हैं। इसके अतिरिक्त आयु, भावात्मक स्थिति तथा प्रकृति के अनुसार पुरुषों तथा स्त्रियों का अव्ययन तथा विधृत वर्गीकरण किया जाता था। इन समस्त विभाजनों द्वारा भरत का अभिप्राय यह था कि विभिन्न भूमिकाओं में कार्य करने वाले पात्रों को उन चरित्रों की प्रकृति का पूर्ण ज्ञान होना चाहिए जिनका प्रतिनिधित्व उन्हें करना हो। भारतीय पौराणिक प्रसिद्धियों, साहित्य, मूर्ति-कला तथा चित्र-कला

के समान ही भारतीय नाटक में भी प्रकृति के विचारों तथा अर्थों का मानवीकरण होता था और वह उन्हें नाटक-रूपी व्यक्ति का भाग बना लेता था ।

जैसा कि पहले कहा गया है—कथानक तथा चरित्र-चित्रण का अपना स्थान है—परन्तु नाटक की आत्मा रस अर्थात् भाव-निरूपण और दर्शक के हृदय में उस का उद्रेक है, जिससे वह अपना पूर्ण तादात्म्य कर सके और अपने मानस को निर्मल शुचिता में निमग्न कर सके अथवा उसका हृदय विश्रान्ति में लीन हो सके । रस की दो स्थितियाँ हैं—एक तो वीर, शृंगार, हास्य, अद्भुत आदि रस जो नाटक की मूल-वस्तु के अंगों का स्वरूप धारण कर लेते हैं और दूसरे रसज्ञ दर्शकों के हृदय के वे अन्तिम वीजातीत कल्याणपरक अनुभव जो नाटक में इन भावों के प्रत्यक्ष दर्शन के परिणाम-स्वरूप उत्पन्न होते हैं, उन पर हावी रहते हैं, उन्हें अपनी आत्मा के तत्सम्बद्ध तारों का स्पर्श करने की अनुमति देते हैं, और इस प्रकार आत्मा को हृदय की उल्लासपूर्ण जागृतावस्था में लीन कर देते हैं । मूल-वस्तु के रसों में से शृंगार, वीर, करुण, हास्य, रोद्र, भयानक, अद्भुत, वीभत्स, शान्त आदि आठ-नौ अथवा कुछ अन्य भी मान्य हैं । दर्शक पर मधुर प्रभाव डालने के लिए ही नाटककार द्वारा कथा के अननुगत तत्त्व और चरित्रगत सघर्ष कल्पित किए जाते हैं । नाटक का प्रयोजन सघर्षों का शमन करना है, उन्हें बढ़ाना और नाटक के अन्त में दर्शक को प्रेक्षागृह में प्रविष्ट होने से पूर्व की प्रपेक्षा अधिक उद्दिग्ग्न अवस्था में छोड़ देना नहीं है । संस्कृत-नाटककार द्वारा दुःख अथवा अत्याचार और पीड़ा का पूर्ण परित्याग नहीं कर दिया जाता, क्योंकि वह इन्हें करुण रस के अन्तर्गत तथा प्रतिनायक के रूप में ग्रहण कर लेता है । जिस जीवन-दृष्टि से उसकी प्रतिभा का विकास होता है, उसके अनुसार उसे विश्वास रहता है कि दुःख ही सृजन का अन्त नहीं है, जैसे कि 'कादम्बरी' की जटिल कथा-वस्तु में उमने अपने पात्र-युग्मों को पूर्णतः संयुक्त करने के लिए अनेक जन्मों तथा मृत्युओं की योजना की है । प्रसंगत यह भी कहा जा सकता है कि रगमच पर दुःख के अभिनय से कोई कभी आनन्द प्राप्त कर लेता है, इस विवादास्पद प्रश्न का संस्कृत के रस-सिद्धान्त के पास अपना विशिष्ट समाधान है । संस्कृत रसाचार्य के अनुसार उतनी महत्त्व की वस्तु आनन्द नहीं है जितनी अन्तर्लयन अर्थात् आवेश, जो सत्त्व के बाहुल्य के द्वारा प्राप्त किया जाता है । कलात्मक निरूपण सत्त्व-गुण का पूर्ण परिपाक प्रस्तुत करता है जो मानसिक अशान्ति (चिन्ता) के कारण-रूप रजो-गुण को अभिमूत कर लेता है । यह तब तक है जब तक कला सत्त्व-गुण की सृष्टि अधिकाधिक मात्रा में पाने में सहायक होती है, जिसके द्वारा निवृत्ति तथा शुचिता की प्राप्ति होती है । भोग्य भणनीय आत्मा की एक भावक, चाहे वह किननी ही क्षणिक हो, प्राप्त हो जाती

है, तथा हमारे द्वारा कला का एक महत्त्वपूर्ण आध्यात्मिक साधना के रूप में मूल्यांकन किया जाता है।

कथानक के प्रस्तुतीकरण तथा नाटक के निर्देशन में भरत का रगमंच कलात्मक मूल्य तथा सौन्दर्य का प्रदर्शन करता है जिसकी ओर आज, जब कि आधुनिक नाटक तथा सिनेमा के समाघात से हमारे विचार परिवर्तित हो गए हैं, ध्यान देना आवश्यक है। कथा की अनेक अवस्थाओं तथा घटनाओं में से सस्कृत-नाटक विशिष्ट चयन करता है और प्रमुख अंक में केवल उन्हीं भागों अथवा कार्यों को प्रस्तुत करता है, जो भव्य एवं उदात्त होते हैं और भावात्मक सम्भावनाओं से युक्त होते हैं। कथा के वे भाग जो प्रलम्बित, कठिन, अरोचक अथवा कार्य-सम्भावनाओं से वहीन होते हैं, संक्षिप्त कर दिये जाते हैं अथवा विष्कम्भक में उनका संकेत मात्र दे दिया जाता है। रगमंच पर भोजन, शयन, वस्त्र-धारण तथा चुम्बन जैसे समस्त तुच्छ तथा अमद् व्यापार निषिद्ध हैं क्योंकि किसी पात्र पर किसी घटना अथवा वृत्तान्त के प्रभाव का चित्रण करना कला के लिए अपेक्षाकृत अधिक उचित है, अतः भरत युद्ध तथा अग्नि के वास्तविक दृश्यों के चित्रण का परित्याग कर देते हैं जो दर्शकों में अल्प-विकसित बुद्धि वालों को प्रसन्न कर सकते हैं, किन्तु उन अधीतजनों को नहीं जो शुद्ध कलात्मक प्रभाव के तत्त्वों की अपेक्षा रखते हैं। उदाहरणार्थ भास के 'स्वप्नवासवदत्ता' में आधुनिक रगमंच का शिल्पकार लावण्य एक तम्बुओं का नगर बनाएगा और उसे दर्शकों के नेत्रों के समक्ष भस्मीभूत करेगा, किन्तु भास वास्तव में सजीव-वर्णन द्वारा वासवदत्ता को प्रज्वलन की सूचना देते हैं और रानी पर उसके भावात्मक प्रभाव को हमारे समक्ष चित्रित करते हैं। टालस्टाय ने कहा है कि जब संकट के परिणामस्वरूप किसी पात्र को रुदन अथवा दुःख के प्रकटीकरण के लिए विवश किया जाता है, तब भाव एक हृदय से दूसरे हृदय में—पात्र से दर्शक के मन में—संक्रमण कर जाता है, किन्तु यदि नाटककार अथवा निर्देशक रगमंच पर किसी कन्या का वध करा देता है, प्रकाश को बुझा देता है और नेपथ्य में संगीत का प्रबन्ध कर देता है तो (दर्शक पर) कोई रसात्मक प्रभाव नहीं पड़ता। अब हम भरतकालीन रगमंच की निर्देशन-कला के प्रश्न पर आते हैं।

सस्कृत-नाटक यथार्थवाद के तत्त्वों से शून्य नहीं है। भरत ने बारम्बार लोक को प्रमाण कहा है, उसमें चरित्रों का अध्ययन है और यथोचित विविध भाषाओं का प्रयोग भी है। भरत का रूप-सज्जा-वर्णन अत्यन्त परिष्कृत है और उचित वेश-भूषा के शुद्ध ज्ञान के सम्बन्ध में वहाँ देश के विभिन्न भागों, व्यक्तियों, उनकी वेशभूषा की रीतियों एवं प्रकारों, केश-रचना-विधि, आभूषणों आदि का विस्तृत अध्ययन उपलब्ध होता है। किन्तु भरत ने अनुभव किया कि नाट्य-कला तथा रगमंच पर अभिनय की

अपनी सीमाएँ हैं और इस अनुभव पर आधृत किसी प्रविधि का निर्माण करना इसकी अपेक्षा कहीं अधिक अच्छा है कि रगमचीय वस्तुओं, यन्त्रों, दृश्यों, भवनों, विद्युत आदि के माध्यम से रगमच पर प्राकृतिक स्थितियों के पुनरुत्पादन के असम्भव प्रयास किए जाएँ, जो आधुनिक विज्ञान एवं यन्त्र-कौशल के युग में रगमच पर सरलता से हावी हो सकते हैं और नाटक तथा पात्रों को नगण्य बना सकते हैं। कुमारस्वामी ने इस विषय में ममस्त पूर्वोक्त रगमचो—संस्कृत, जावाई, चीनी और जापानी—में साम्य की ओर संकेत करते हुए कहा है, “वे ममस्त वस्तुएँ जो रगमच के लिए आवश्यक नहीं हैं उसके प्रभाव को क्षीण कर देती हैं।”

—(रूपम् ७, १६२१ नोट्स ग्रान दी जावानोस थियेटर)

अन्ततः नाटक एक भ्रम है और कोई रगमचीय यन्त्रों का चाहे कितना ही प्रयोग क्यों न करे, उसे माया-जगत में ही क्रीडा करनी पड़ती है। किन्तु यदि कोई बाह्य तथा भ्रमगत महायत्नाओं का परित्याग करने का साहस करता है और अपने निजी आन्तरिक कार्य-स्रोतों का आधार लेता है तो वह स्वयं ही कला की श्रेष्ठता को बल प्रदान करता है। इस प्रकार जटिल रगमचीय निर्देशों का परित्याग मूल वस्तु में कविता, वातावरण एवम् शक्ति का संयोजन कर देता है जिनमें दृश्य का वर्णन अथवा अनुभव की अभिव्यक्ति होती है तथा जो गायन अथवा पाठ के समय पात्रों अथवा दर्शकों को स्वयम् दृश्य की अपेक्षा अधिक स्थायी रूप से प्रभावित करती हैं। संस्कृत-नाटक में दृश्यात्मक विधान उतना नहीं हुआ करता था, रगमचीय तत्त्वों का योग कम से कम था। परिस्थिति को भाषण तथा कथोपकथन के निर्देशों द्वारा और गीतों द्वारा, ग्रहण किया जाता था। हाँ, कथा-वस्तु में प्रायः उपलब्ध सक्षित रगमच-निर्देशों का, जिन्हें ‘परिक्रम्य’ कहते हैं, कोई भी स्मरण कर सकता है। यह निर्देश कथा-विभाग नामक रूढ़ि से सम्बद्ध है जिसके अनुसार रगमच के कुछ भाग पर्वत, उद्यान, नदी-तट आदि कुछ दृश्यों के प्रतिनिधि-रूप समझे जाते थे और जब कोई पात्र परिक्रमा करता था तब वह (ऐसे) विभिन्न स्थानों पर आता था जिन्हें सजग नाट्यकार दर्शक के अभिज्ञान के लिए कथोपकथन अथवा वर्णनानुच्छेद द्वारा निर्दिष्ट कर देना था। इसी प्रकार अश्व, रथ आदि रगमच पर नहीं लाये जाते, किन्तु उनके लिए आगिक अभिनय तथा चित्राभिनय द्वारा उपयुक्त गन्तामक क्रियाएँ प्रस्तुत की जाती थी जो उचित रूप में सम्पादित होने पर आश्चर्यजनक रीति से सफल प्रभाव उत्पन्न करती थी। इस प्रकार आगिक अभिनय द्वारा व्यक्ति अश्व अथवा रथ पर आरोहण कर उनका संचालन कर सकता है, नीता-विहार कर सकता है, शस्त्र-ग्रहण तथा संचालन कर सकता है प्रयास पत्य फेंक सकता है। उदाहरणार्थ यह स्मरणीय है कि ‘शकुन्तला’ में ‘नाट्येन

अवतारयति' शीर्षक संक्षिप्त रंगमंच-निर्देश पर दुष्यन्त रथ से उतरने का नाट्य करता है। इसी प्रकार शकुन्तला पात्रो से (अनुपस्थित) पौधो को जल देती है और (उसकी) सखियाँ अनुपस्थित पौधो तथा वृक्षों से पुष्प तोड़ती हैं। उपयुक्त हस्त-अभिनय तथा आंगिक अभिनय किस उल्लेखनीय सफल रीति से अनुकरण-कार्य करते हैं इसे आज भी 'कथाकली' में देखा जा सकता है—जहाँ यह कथा आती है कि जब एक समीपवर्ती श्वान पर चाक्यार ने पत्थर फेंकने का अभिनय किया तब वह यथार्थतः एक टाँग से लँगड़ाता और क्रन्दन करता हुआ दौड़ा, या पेकिंग-ऑपेरा में जहाँ दो मनुष्य समभूमि पर उद्देलित जल में छोड़ी गई नौका में विहार (का अभिनय) करते हैं—जहाँ पूर्णतः वस्त्राभूषित रमणियाँ लज्जाशीलता तथा शरीरागो के संचालन द्वारा स्नानावसर की निर्वस्वता का पूर्ण चित्र प्रस्तुत करती हैं।

अभिनय की भाँति कथा-वस्तु का पद्यात्मक रूप भी नाट्यधर्मी का एक भाग है जिसमें वाद में ध्वन्यग तथा यान्त्रिक संगीत ने भी सहायता प्रदान की। एक विस्तृत वादन-दल पृष्ठ-स्थित रहता था और तार तथा तबले भावो एवम् अनुभवो को प्रवर्धित करते रहते थे। पात्रो के लिए विभिन्न शैलियों की गतियाँ थीं जो उनकी प्रकृति, आयु तथा भावात्मक अवस्था के अनुसार निर्धारित की जाती थी और ज्यो ही कोई विशेष पात्र विवशत प्रवेश करता था अथवा भावात्मक दबाव के कारण अन्दर झपटता था त्यों ही मृदग अथवा वीणा पर उत्पन्न की गई संकेतात्मक ध्वनियाँ स्थिति को प्रबुद्ध कर देती थी। मृदग सदैव प्रमुख होता था। कथाकली में चेण्डई को देखिए। यह नाटक का मूल प्रतीक था, इसे 'मालविकाग्निमित्र' में देखा जा सकता है जहाँ इसकी ध्वनि नृत्य तथा चतुर-वाणी, के प्रारम्भ के लिए संकेत का कार्य करती है और जहाँ जब किसी अजीब-सी बात की अभिव्यक्ति करनी हो तो कहा जाता है—'बिना नगाड़े का नाटक।'।

ध्वन्यग संगीत की दृष्टि से 'ध्रुव' नामक गीत थे जिन्हे रंगमंच के संगीतज्ञो द्वारा नाटक के उपयुक्त बना लिया जाता था। इस प्रकार के पाँच ध्रुव थे—प्रवेश तथा प्रस्थान के ध्रुव जो दर्शकों को प्रवेश अथवा प्रस्थान करने वाले पात्र, स्थिति-विस्तार और पात्र के प्रवेश अथवा प्रस्थान की अवस्थाओं की सूचना देते थे और तीन अन्य ध्रुव जिनका प्रयोग पात्र के अक-स्थित होने पर होता था। एक तो सन्दर्भ में परिवर्तन की सूचना देता था, एक स्थिति को और भी अधिक भासमन्त बनाता था और पाँचवाँ तब गाया जाता था जब नाटकाभिनय में पर्याप्त विलम्ब अथवा अन्तर होता था। जो गीत प्राकृत उपभाषाओं में प्रतीकात्मक पद्धति में होते थे वे रंगमंच के संगीतज्ञो द्वारा नाटक के पद्यो तथा स्थितियों के आधार पर निर्मित कर

लिए जाते थे और इनका सामान्य परिचय कालिदास के 'विक्रमोर्वशीय' के प्रगीतात्मक चतुर्थ अंक के रगमचीय रूपान्तर से हो सकता है जो कुछ पाठुलिपियों में सुरक्षित है। जब किसी दृश्य अथवा भाव की पृष्ठभूमि के रूप में यदा-कदा किसी विशिष्ट मूर्धन्यायुक्त प्रभाव की आवश्यकता होती थी तब ऐसे गीत गाए जाते थे जिनमें केवल संगीतात्मकता मुख्य होती थी अथवा वशी-जैसे वाद्यों का उपयोग किया जाता था। भरत ने सप्त स्वरों तथा रसों में प्राप्त हो सकने वाले सहज सम्बन्ध को तथा जातियों अथवा मगीन-प्रणालियों को—जो नाटक की विशिष्ट भावात्मक स्थितियों के लिए सन्नद्ध की जा सकती थी—प्रस्तुत किया है। कश्यप नामक लेखक ने नाटक में प्रयोग के लिए राग-रस-योगनाभों को विस्तार के साथ प्रस्तुत किया है। वस्तुतः हम प्राचीन संगीत को नाट्य-परिचारक के रूप में अधिक जानते हैं और 'संगीत' शब्द मुख्यतः गायन एवं वादन के सहाय्य से संचालित रगमचीय कला के लिए प्रयुक्त होता था।

प्राचीन भारत में नृत्य-नाटक की यही शैली थी जिसने कालिदास और श्री हर्ष को उत्पन्न किया था, यही नाट्यवर्मी अथवा आदर्शात्मक एवं कलात्मक प्रविधि थी जिमने सस्कृत-नाटक को कविता, संगीत एवं नृत्य-शवलित सर्वतोमुखी कला बना दिया जो भारतीय रगमच की प्रमुख विशेषता है। देश के समस्त अवशिष्ट प्रान्तीय रूपों में इसी प्रकार का निरूपण हमें मिलता है। यह इस प्रकार की मिश्रित कला है जो व्यक्ति को सभी पूर्वीय देशों में, जहाँ-जहाँ अतीत में भारतीय सम्प्रदाय का प्रसार हुआ, दृष्टिगत होती है। भरत ने इस प्रकार की सृष्टि को अपेक्षाकृत अधिक श्रेष्ठ और कलात्मक मान कर 'आम्यन्तर' कहा है और दूसरी प्राकृतिक सृष्टि को, जिससे आज हम भनी-भाँति परिचित हैं, हीन अथवा अल्प कलात्मक मान कर 'बाह्य' कहा है।

रगमचीय अभिनयो की अनुपूरक श्रेणी में, जो भरत के परवर्ती युग में परिचित तथा नियमबद्ध थी, हम इस क्रियाशील नृत्य-नाटक शैली को अधिक प्रचलित देखते हैं। ये 'उपरूपक'—जिनके बीस प्रकार थे—लोक-रूपों से ग्रहण किए गये थे और ये लौकिक सस्कृत-रगमच तथा देशी भाषा-रूपों के बीच की कड़ी हैं। इसमें से कुछ संगीतात्मक हैं जिनका गायन, नर्तन तथा मुद्राओं में व्याख्या होती है और कुछ नृत्य-रचनाओं के वद्वत अधिक समीप है। ये सस्कृत-रगमच की आधारभूत समृद्धि, विभिन्नता एवं विकास-शक्ति को स्पष्ट करती हैं।

स्वयं नाटक के क्षेत्र में सर्वाधिक अवलोकनीय विकास 'नाटिका' नामक नवीन रीति का विवास है जिसमें शौर्यात्मक 'नाटक' तथा सामाजिक 'प्रकरण' के तत्त्व सम्मिलित रहते थे। इसके उदाहरण कालिदास का 'मालविकाग्निमित्र' तथा उसके प्रभाव में लिखे गये अनेक परवर्ती नाटक हैं।

साहित्यिक कलाकारों की दृष्टि से हम संस्कृत-नाटको के क्षेत्र में प्राप्त कुछ उल्लेखनीय बातों पर दृष्टिपात कर सकते हैं। निस्संदेह कालिदास कविता की भाँति यहाँ भी सर्वश्रेष्ठ ठहरते हैं। उनकी सर्वश्रेष्ठ कृति 'शकुन्तला' ने विश्वव्यापी प्रसिद्धि प्राप्त की है। इसमें कालिदास ने सभी कवियों एवम् नाटकों को प्रथम मिलन के प्रेम का एक आदर्श प्रदान किया है जो वियोग-वह्नि में पवित्र होता है और पुनः अमर मिलन में संधानित हो जाता है—जिसमें बालक संयोजक-ग्रन्थि का कार्य करता है। यह नाटक इस लिए भी अनुपम है कि इसमें कवि मानव-हृदय तथा प्रकृति के मध्य अभेद स्थापित करता है और लताग्रो तथा मृगों को भी नाटकीय पात्र बना देता है। अपने 'विक्रमोर्वशी' में कवि ने प्रेमी पर, जो अपनी प्रेयसी के विरह में विक्षिप्त की भाँति बातें करता है, प्रकृति के प्रभाव को प्रदर्शित किया है। अपने 'मालविकाग्निमित्र' के रूप में, जो नृत्य आदि की रम्य प्रेरणा से युक्त एक अपेक्षाकृत सक्षिप्त समानाटक है, उन्होंने एक विशिष्ट उपरोपित प्रकार प्रदान किया जिसे 'नाटिका' कहते हैं और जिसका एक के बाद एक कवि अनुकरण करते गये। कालिदास के पूर्व समर्थ नाटककार भास, सौमिल्ल एव कविपुत्र हो चुके थे, जिनकी कृतियाँ प्रायः नष्ट हो चुकी हैं। इनमें से हमारे समक्ष केवल भास द्वारा प्रणीत तेरह नाटक ही हैं जिनमें 'स्वप्न-वासवदत्ता' प्रामाणिक प्रतीत होता है। महान् प्रेमी उदयन एवम् वासवदत्ता की कथा पर आधृत यह नाटक कोमल एवम् कठिन स्थितियों और महान् प्रेम के सर्वथा उपयुक्त शौर्यपूर्ण बलिदान के कुशल चित्रण द्वारा अपने समर्थ कृती का परिचय देता है। ईसा की सातवीं शताब्दी में भवभूति, जिन्होंने कालिदास के चरण-चिह्नो पर चलते हुए प्रेम की अपार्थिव प्रकृति की घोषणा की, राम के जीवन की उत्तरकालीन घटनाओं पर लिखे गए अपने नाटक में कल्याण का चित्रण करने में उनसे (कालिदास से) भी आगे बढ़ गये—भवभूति, जो अभिव्यजना में अपेक्षाकृत अधिक उत्स्यन्दी एवम् विशद भी थे, ध्वनि एव तात्पर्य में समनुरूपता स्थापित करने और उन्नत तथा भक्ति-मिश्रित भय के प्रेरक एवम् भयानक तथा वीभत्स दृश्यों को उद्भावित करने में इतने समर्थ थे जितना संस्कृत में अन्य कोई कृती नहीं हुआ। राजा हर्षवर्धन ने कालिदास की प्रणाली पर दो नाटिकाएँ उपस्थित की हैं। इनमें से 'रत्नावली' नटों को प्रिय थी, किन्तु वस्तुतः इस महान् नाटककार की उल्लेखनीय कृति 'नागानन्द' है जो एक प्रचलित बौद्ध-कथा को लेकर लिखी गई है जिसमें नायक एक निर्धन नाग की रक्षा के लिए अपना जीवन अर्पित कर देता है। इस नाटक ने शान्त रस को एक उपयुक्त रस के रूप में मान्यता प्रदान करने के लिए मार्ग प्रशस्त बनाया। जहाँ उपर्युक्त नाटकों में मूल-वस्तु महाकाव्यगत नरेशो अथवा उसी प्रकार के कीर्तिवान् राज-पात्रों से सम्बद्ध रहती थी वहाँ 'प्रकरण' नामक नाट्य-वर्ग में अपेक्षाकृत अधिक सामान्य सामा-

जिक तथ्यो का उल्लेख होता था । इनमें शूद्रक का 'मृच्छकटिक' सर्वश्रेष्ठ उदाहरण है । इस नाटक में कयागत-श्रोतसुख एव रसाकर्षण में परस्पर समनुरूपता है । इसमें मुख्य एवम् गौण सभी चरित्रों का ऐश्वर्य वर्तमान है और सब को वैयक्तिकता, कविता एव प्रगीतात्मकता के माध्यम से चित्रित किया गया है । इनके साथ उत्साहपूर्ण कार्य भी संयुक्त है और संस्कृत में केवल यही एक ऐसा नाटक है जिसमें शुद्ध हास्य एवम् चातुर्य का व्यापक मिश्रण हुआ है । अपनी दानशीलता के कारण निर्धन हुए एक सद्य ब्राह्मण के एक धनी वेश्या से प्रेम की कथा के साथ-साथ इसमें राज्य-सत्ता बदल डालने की भी कथा है और यदि नाटक से किसी का तात्पर्य रगमच के लिए पूर्ण उपयुक्त कृति से है तो शूद्रक की कृति निस्संदेह संस्कृत-नाटक के सम्पूर्ण क्षेत्र में सर्वश्रेष्ठ ठहरती है । शूद्रक के चरण-चिह्नों पर चलते हुए भवभूति ने अपनी सामाजिक कारुणिक-कामदी 'मालतीमाधव' की रचना की । इसमें कुछ अति की गई है, किन्तु इसमें एक ऐसा अद्वितीय अंक है जिसमें कवि जलते हुए पैशाचिक श्मशानघाट को हुताश प्रेम का दृश्य बना देता है । हमारी सर्वश्रेष्ठ नाटकीय कृतियों में 'पुष्पदूषिता' भी उल्लेखनीय है जिसमें एक निर्दोष स्त्री पर कतिपय परिस्थितिजन्य प्रमाणों के आधार पर अनास्था का संदेह किया जाता है और उसके पति की अनुपस्थिति में उसे कानून को अपने हाथों में लेने वाले श्वसुर द्वारा गर्भावस्था में निष्कासित कर दिया जाता है । ऐतिहासिक नाटकों के क्षेत्र में विशाखदत्त द्वारा प्रणीत 'मुद्राराक्षस' एवम् 'देवी चन्द्रगुप्त'—जो क्रमशः मौर्यवंशी चन्द्रगुप्त तथा गुप्तवंशी चन्द्रगुप्त पर लिखे गये हैं—नामक दोनों महत्वपूर्ण कृतियों की भी चर्चा की जानी चाहिए । 'मुद्राराक्षस' में नाटककार स्पष्ट शैली, जटिल कथावस्तु, सातति कार्य और अशिथिल गति पर पूर्ण आधिपत्य रखता है । इसमें वह एक ऐसी कथा-वस्तु की योजना करता है जो प्रेम से (शृंगार रस से) सर्वथा शून्य है, किन्तु आदर्श मैत्री के—जो विश्वासघात की अपेक्षा नाश को श्रेयस्कर मानती है—चित्रण में जो संस्कृत-नाटक के सम्पूर्ण क्षेत्र में अनन्य है । 'देवी चन्द्रगुप्त', जो दुर्भाग्यवश अभी तक अप्राप्य है, संस्कृत-नाटक के लिए एक अपूर्व और साहसिक कथावस्तु—नायक द्वारा एक रानी का रूप धारण करना, शत्रु-बध, अपने अग्रज की रानी से प्रेम और अन्ततः अग्रज का वध तथा राज्य और रानी को ले लेना—प्रस्तुत करता है । संस्कृत में नाटकीय प्रतिभा की अन्य उल्लेखनीय अभिव्यजनाओं में तीन अन्य श्रेणियों और उनसे सम्बद्ध नाटकों की चर्चा करनी शेष है । सातवीं शताब्दी में वर्तमान काची के पल्लव-नरेश महेंद्र विग्रह द्वारा रचित 'मत्तविलास' और 'भगवदज्जुकीय' नामक प्रहसन । इनमें से दूसरा प्रहसन योगी के पर-काया-प्रवेश के अद्भुत कार्य के आधार पर लिखित है और उसमें मोक्षदान है । यम का दूत एक भूल कर बैठता है और परिणाम-स्वरूप एक महात्मा एक वेश्या के शरीर में प्रविष्ट होकर दार्शनिक वाते करने लगता है तथा

वेश्या की आत्मा उसके शरीर में प्रविष्ट करा दी जाती है और महात्मा का शरीर हाव-भावों का प्रयोग करने लगता है। शृंगार रस के स्वगत-भाषणों में शूद्रक, वररुचि, ईश्वरदत्त तथा श्यामिलक द्वारा रचित हास्य और यथार्थ तत्त्वों से पुष्ट चार प्राचीन भाण प्राप्त होते हैं। तृतीय उल्लेखनीय श्रेणी उन रूपको अथवा दार्शनिक नाटकों की है जिनमें अमूर्त अवधारणाएँ—गुण, दोष और विचार-प्रणालियाँ—पात्रों के रूप में अंकित हैं। इस श्रेणी के नाटक का सूत्रपात तुफान् की खुदाई में उपलब्ध अश्वघोष की रचनाओं के अंशों में प्राप्त होता है, नवीं शताब्दी के काश्मीरी तार्किक-कवि जयन्त का आगमदम्बर यह उदात्त सन्देश प्रदान करता है कि सब धर्मों का शुद्ध हृदय से अनुसरण सत्य-अन्वेषण के उपयुक्त मार्गों का निर्माण करता है और ग्यारहवीं शताब्दी के कृष्ण मिश्र का 'प्रबोध चन्द्रोदय' अतीव प्रतिभा, शक्ति एवम् रस के साथ वेदान्त-दर्शन का चित्रण करता है।

भारतीय सस्कृति के इतिहास में सस्कृत-नाटक और उससे उत्पन्न देशी भाषाओं के स्वरूपों ने एक अत्यन्त महत्वपूर्ण कार्य किया था। ये लोगों को शताब्दियों तक निरन्तर आत्मिक, धार्मिक एवम् आदर्शात्मक सस्कृति की शक्तियों को समेकित करने की प्रेरणा देते रहे हैं। इसी दृष्टिकोण को लेकर वे जनता के समक्ष उत्सवों में और देवालयों में अभिनीत किए जाते थे। जहाँ सस्कृत के सौन्दर्योद्भावकों के अनुसार रसानुभूति नाटक का मुख्य उद्देश्य है वहाँ उन्होंने यह भी कहा है कि कला का द्वितीय लक्ष्य मनुष्य को शिक्षा प्रदान करना है जिससे वह अपने समक्ष उपस्थित किये गये नायकों का अनुकरण करे, राम के समान कार्य करे और रावण द्वारा प्रवर्तित पथ का त्याग करे—विशेषतः शौर्यात्मक नाटक लोगों के समक्ष एक महान् एवम् उदात्त आत्मा का आदर्श उपस्थित करते थे जो बुराई से युद्ध करती थी और विजयी होती थी। सामाजिक 'प्रकरण' में भी सच्चे प्रेम की विजय, चरित्र तथा पवित्रता का चित्रण किया जाता था। प्रहसनो और स्वगत-भाषणों में समाज के परजीवी तथा दम्भी जनों पर प्रभविष्णु व्यंग्य करते हुए उनके कपट का भडाफोड किया जाता था। महाकाव्यगत तथ्य-कथन के साथ-साथ नाटक सम्पूर्ण भारतीय इतिहास में जनता में प्रौढ-शिक्षा प्रसार का भार भी उठाता रहा है और यदि 'मृच्छकटिक' के विनीत गाडीवान चेट की भाँति कोई भी सामान्य भारतीय सामान्यतः मूल्यों का वास्तविक ज्ञान रखता है और शिक्षा के अतिरिक्त शुद्ध सस्कृति के परीक्षणों में कदापि असफल नहीं रहता है तो इसका श्रेय बहुत-कुछ भारतीय नाटक को है। किन्तु, जैसा ऊपर कहा गया है, भारतीय सिद्धान्तानुसार नाटक का सामयिक प्रयोग आनुपगिक है। 'नाट्य-शास्त्र' के प्रारम्भिक परिच्छेद में भरत द्वारा वर्णित एक महत्वपूर्ण कथानक मिलता है—जब देवों की असुरों पर विजय की कथा का अभिनय किया गया तब असुरों

ने कोलाहल करते हुए कहा कि यह सब देवताओं के प्रति पक्षपात है और वे उसका विकास नहीं होने देंगे । ब्रह्मा ने दैत्यो को यह कह कर शान्त किया कि नाटक का लक्ष्य किमी एक पक्ष की स्तुति करना अथवा निन्दा करना नहीं है, अपितु सब के गुण-दोषों को उपस्थित करना है, तीनों लोको के अनुभवों एवम् कार्यों का प्रति-निधित्व करना है, उसमें किसी एक प्रकार की कथावस्तु के प्रति पक्षपात नहीं दिखाया जा सकता और वह प्रत्येक क्रिया, गुण, क्रीडा, लाभ, दुःख, प्रसन्नता, युद्ध, प्रेम आदि को प्रस्तुत करता है । यदि प्रत्येक क्रिया प्रदर्शित की जाएगी और प्रत्येक व्यक्ति इससे अपनी रुचि के अनुसार सन्तोष प्राप्त करेगा तो इस सम्पूर्ण कला का जनता पर उपयोगी तथा शिक्षात्मक प्रभाव होगा और मुख्यतः जो कुछ यह है उसके अतिरिक्त भी यह शान्ति तथा मनोरजन का साधन बनेगा ।

अब यह प्रश्न पूछा जा सकता है कि संस्कृत नाटक, जिसका इतना कलात्मक भावन किया गया था और जो प्राचीन समय में मनोरजन का महत्वपूर्ण साधन था, क्यों और किस प्रकार क्षीण हो गया ? इसका प्रमुख कारण भाषायी तथा साहित्यिक है । मध्यकालीन भारतीय-आर्य भाषाओं तथा तदनन्तर आधुनिक भारतीय-आर्य भाषाओं के विकास के परिणाम-स्वरूप साहित्य की रचनात्मक प्रतिभा उस ओर प्रवृत्त हुई । इसके साथ-साथ देशी भाषाओं के रगमचो के विकास ने, जो संस्कृत-नाटक के प्रसंगों एवं प्रविधि से युक्त थे किन्तु जिनमें सामान्य भाषा का प्रयोग रहता था, मूल संस्कृत भाषा को अनावश्यक बना दिया । मूलतः गायन तथा नृत्य के लिए रचित रचनाओं का विकास, उदाहरणार्थ जयदेव का 'गीत-गोविन्द' जो विकसित नाटक के सम्पूर्ण अभिनय तथा नृत्य से युक्त है, दूसरी ऐसी परिस्थिति थी जिसने जनता द्वारा खोजे गए नैऋतिक कला-रूप संस्कृत-नाटक को लुप्त कर दिया । इसका परिणाम यह हुआ कि संस्कृत-नाटक के आगामी निदर्शन लेखक के काव्यमय अथवा साहित्यिक उपहारों के अधिकाधिक प्रदर्शन-मात्र हो कर रह गए ।

तथापि इसकी भवन्ति का दोष इसकी समाज एवम् जीवन की प्रतिबिम्बित करने की असमर्थता पर आरोपित नहीं किया जा सकता क्योंकि उस तत्त्व को आत्म-सात् करने वाली स्थानीय भाषाओं में भी नाटकों का कोई वैसा आकस्मिक विकास नहीं हुआ । वास्तव में संस्कृत में जितनी प्रचुर नाट्य-प्रतिभा मौजूद है, उसके समकक्ष अभी भी कोई भारतीय भाषा नहीं आ सकी है । आज न केवल भास, शूद्रक, कालिदास, भवभूति, श्रीहर्ष, विशाखदत्त और महेन्द्रविक्रम को ही रगमच पर पुन उत्पन्न करने की आवश्यकता है, अपितु भरत का उत्कृष्ट तथा व्यापक ग्रन्थ भी आज रगमच के किसी भी अध्येता द्वारा चाहे वह लेखक हो अथवा अभिनेता, उपेक्षित नहीं

किया जा सकता। पूर्व-वर्णन के अनुसार कथा-वस्तु के निर्माण और प्रसंगों के प्रस्तुतीकरण में संस्कृत-नाटक की कुछ निश्चित प्रणालियाँ एवम् लक्ष्य हैं जो अध्येता को आज भी बहुत ज्ञान दे सकते हैं। मुख्यतः सृजन में यदि हमें आदर्श प्रविधि पर आधृत एक भिन्न भारतीय शैली का विकास करना हो, जो बाह्य यान्त्रिक सहायता की अपेक्षा आन्तरिक कलात्मक साधनों पर अपेक्षाकृत अधिक आधृत रहे; और अपने रंगमंच को केवल पश्चिमी रंगमंच का अनुकरण-मात्र न होने देना हो तो हमें भरत और कालिदास का गहन अध्ययन कर उनके द्वारा प्रकल्पित तथा प्रयुक्त नाट्य के 'धर्मों' तथा 'साम्य' को हृदयगम करना होगा। ऐसा करने पर हम एक ही प्रयत्न में नाटक, नृत्य तथा संगीत की तीन कलाओं को पुनर्जीवित कर सकेंगे।

इस प्रकार के पुनर्निर्माण में हमें केवल तभी सफलता प्राप्त हो सकती है जब भारत के विभिन्न भागों में जीवित नृत्य-नाट्य-परम्पराओं का दोहरा समन्वय कर हम उन्हें बृहत्तर भारत की नाट्य-परम्पराओं से समन्वित करें। जब कि विस्तृत प्रगीतात्मक अभिनय को कथक और भरत-नाट्य में खोजा जा सकता है तब सर्वाधिक सहायता हम भारत में अभी तक जीवित नाटकीय स्वरूप 'कथाकली' से प्राप्त कर सकते हैं। प्रसंगवश इस पर ध्यान दिया जा सकता है कि समस्त भारत में मालावार के 'कुटियाट्टम' में, जो अभी तक वहाँ प्रचलित है, अब भी संस्कृत-नाटक के अभिनय का परम्परागत स्वरूप जीवित है। प्राचीन रंगमंचीय प्रविधि का बृहदांश, जो भारतवर्ष में या तो नष्ट हो गया है अथवा क्षीण ही गया है, पूर्वी तथा दक्षिण-पूर्वी एशिया के प्रेक्षागृहों में विद्यमान है जब भारत के सांस्कृतिक नेतृत्व की विजय-वेला में समूचे पूर्व में भारतीय महाकाव्यों, कला और नाटकों का प्रसार था। ऐसा प्रतीत होता है कि समस्त उत्तर-पूर्वी एशिया में संम्यता का विकास पूर्णतः दोनों भारतीय महाकाव्यों और उन पर आधृत नृत्य-नाट्यों के आधार पर हुआ है। नाटक के लिए रक्षित संगीत-प्रणाली और वातावरण-सृष्टि तथा भावों के स्वराकन के लिए आयोजित वाद्य-रचनाओं को हम जावा निवासियों के 'गैमेलान' और वाली-निवासियों के 'वायंग्स' में पायेंगे। जावा और वाली से हमें भरत द्वारा उल्लिखित पशु-गतियों को भी लेना है। अंग-निक्षेप (चेष्टा) तथा संगीत द्वारा प्रस्तुत चीन के उच्च कोटि के नाटकों में केवल विविध पात्रों के उपयुक्त सूक्ष्मत. विधिवद्ध, गीत-प्रणाली ही नहीं, अपितु हमारे आंगिक तथा चित्र-अभिनय का भी पर्याप्त अंश सुरक्षित है। ये तथा इनके अतिरिक्त जापान का 'नोह', थाईलैंड का 'खोन', लओस का 'रामायण-नृत्य', कम्बोडिया का 'वैले', बर्मा का 'पी' और कंडी-नृत्य हमारे देश से बाहर हमारे लिए भरत के 'नाट्य-शास्त्र' के परिच्छेदों तथा छाया-नाट्य और कठपुतली के खेलों की रक्षा किये हुए हैं, जो अब हमारे देश के बड़े भाग में प्रचलित

नहीं हैं। सुदूर पूर्व के इन प्रत्यादानों में सर्वाधिक महत्वपूर्ण छोटी अवस्था से ही प्रारम्भ किए गए वे व्यायाम हैं जो इस कला के लिए आधार-स्वरूप हैं और जहाँ हमें पुनः बड़े अवरोध का सामना करना पड़ता है। आज जब हम भ्रमण करने और अपनी सस्कृति एवम् कलाओं का सुयोजित पुनर्निर्माण करने के लिए स्वतन्त्र हैं तब उत्तर-पूर्वी एशिया की नृत्य-नाट्य परम्पराओं के अनुसन्धान के लिए एक प्रशस्त योजना प्रस्तुत करना आवश्यक हो गया है। भारत और इन देशों के बीच ये ही लोकप्रिय और सबल बंधन हैं। अन्त में मैं जावा के रगमच के विषय में कुमारस्वामी का एक उद्धरण देना चाहता हूँ “सम्भवतः भारत, इंडोनेशिया तथा सुदूर पूर्व में आज भी जीवित प्राचीन नाट्य-रूपों के तुलनात्मक सर्वेक्षण से अधिक मनोरंजक और ज्ञान-वर्धक और कोई अव्ययन नहीं हो सकता। इस प्रकार का विस्तृत सर्वेक्षण न केवल उन क्षेत्रों के सांस्कृतिक सम्बन्धों पर बल देगा जो एक समय गाढ़ बन्धन में आबद्ध थे और न केवल विविक्त रूपों के महत्त्व को स्पष्ट करेगा, अपितु उनकी विविधता इस प्रकार की है और अभिनेताओं का निष्पादन इतना अधिक कुशल है तथा यह शिल्प-कौशल एकान्ततः महाकाव्य तथा यथार्थ नाटकीय सामग्री में इतना निरन्तर प्रयुक्त हुआ है कि इस प्रकार की कृति यूरोपीय रगमच की साधारणता तथा अज्ञान पर कुछ प्रकाश डालने के लिए भी भली-भाँति पर्याप्त हो सकती है जहाँ रगमचीय एव प्रतिनिधान-कला नाट्य एव सूक्ष्म-कला को अभिभूत कर चुकी है।”



संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रूपक का स्वरूप तथा भेद-प्रभेद

—डा० गोविन्द त्रिगुणायत

संस्कृत आचार्यों ने इन्द्रिय सन्निकर्ष के आधार पर काव्य के दो भेद किए हैं—दृश्य और श्रव्य। नट द्वारा अंग-विक्षेप, भाव-भगिमाओं और उच्चारण-सौष्ठव के सहारे अभिव्यक्त रसपूर्ण जीवन प्रत्यय चाक्षुष प्रत्यक्ष प्रधान होने के कारण दृश्य, और कवि की वाणी द्वारा अभिव्यक्त उसके अनुभव श्रवणेन्द्रिय के माध्यम से अनुभूय होने के कारण श्रव्य काव्य के अभिधान से प्रसिद्ध हो गए हैं। रूपक का सम्बन्ध काव्य की पहली विधा से है।

रूपक शब्द 'रूप' धातु में णवुल प्रत्यय जोड़ने से व्युत्पन्न हुआ है। साहित्य^१ में यह नाट्य का वाचक माना जाता है। कहीं-कहीं रूपक के स्थान पर केवल रूप शब्द का प्रयोग भी मिलता है। वास्तव में प्रत्यय-भेद के अतिरिक्त दोनों में कोई मौलिक अन्तर नहीं है। नाट्य के अर्थ में इन शब्दों का प्रयोग बहुत प्राचीन काल से होता आया है। यह कहना कि इन शब्दों में अभिनय के अर्थ का समावेश नवी या दसवीं शताब्दी के आस-पास हुआ युक्तियुक्त^२ नहीं है। यदि हम ऋग्वेद^३ संहिता, तैत्तिरीयब्राह्मण,^४ धेरगाथा,^५ मिलिन्दप्रश्न,^६ अशोक के शिलालेख^७ आदि में प्रयुक्त इन शब्दों को, अर्थ के विवादग्रस्त होने के कारण अभिनय के अर्थ से पूर्ण सम्बद्ध स्वीकार न भी करें तो भी नाट्य-शास्त्र के प्रमाण के आधार पर इनकी प्राचीनता

१. रूपक शब्द के बहुत से अर्थ होते हैं। देखिए 'संस्कृत इंगलिश डिक्शनरी' मोनियर विलियम्स, पृष्ठ ८४।
२. देखिए मांकड लिखित 'टाइप्स आफ संस्कृत ड्रामा', पृष्ठ ३१ कराची (१९३६)।
३. देखिए 'ऋग्वेद संहिता' ६।४६।१८। यहाँ रूप शब्द का अर्थ भेष बदलना है।
४. इसका संकेत मोनियर विलियम्स ने दिया है—'संस्कृत इंगलिश डिक्शनरी' पृष्ठ ८८४।
५. देखिए इसका संकेत 'संस्कृत ड्रामा' कीथ-लिखित—पृष्ठ ५४। यहाँ 'रूपकम्' शब्द का प्रयोग किया गया है।
६. देखिए 'मिलिन्दप्रश्न' (मिलिन्दपत्त) पृष्ठ ३४४ 'टाइप्स आफ संस्कृत ड्रामा' से उद्धृत।
७. 'टाइप्स आफ संस्कृत ड्रामा' मांकड पृष्ठ २७।

निर्विवाद रूप से सिद्ध हो जाती है। नाट्य-शास्त्र में कई स्थलों पर स्पष्ट रूप से 'दशरूप' शब्द का प्रयोग नाट्य की दस विधाओं के अर्थ में किया गया है। नाट्य-शास्त्र का समय ई० पू० पहली शताब्दी से तीसरी शताब्दी ईसवी निश्चित किया गया है।^१ इससे स्पष्ट है कि रूपकशब्द नाट्य के अर्थ में ईसवी शताब्दी पूर्व से ही प्रचलित है।

×

×

×

रूपक या रूप की स्वरूप-व्याख्या के पूर्व हमें नाट्य, नृत्य, और नृत्त शब्दों की विवेचना करनी पड़ेगी क्योंकि ये तीनों शब्द रूपक के विकास की प्रथम तीन भूमिकाओं के द्योतक हैं। इनको समझे बिना हम रूपक और उसके भेद-प्रभेदों के वास्तविक रूप को नहीं समझ सकते।

'नाट्य' शब्द की व्युत्पत्ति के सम्बन्ध में विद्वानों में बड़ा मतभेद है। नाट्य-दर्पण के रचयिता रामचन्द्र के मतानुसार यह शब्द 'नाट्' धातु से व्युत्पन्न हुआ है। किन्तु यह मत सर्वमान्य न हो सका क्योंकि पाणिनि ने नाट्य की उत्पत्ति 'नट्' धातु से मानी है।^२ पाणिनि का मत ही प्रतिष्ठित समझा जाता है। यहाँ पर हम थोड़ा-सा सकेत विद्वानों की उन आनुमानिक क्रीडाओं की ओर कर देना चाहते हैं जो नट् धातु का आधार लेकर की गई हैं। वेबर^३ साह्व ने नट्-धातु को 'नृत्' धातु का प्राकृत-रूप माना है। मोनियर^४ विलियम्स ने अपने कोष में इसी मत का समर्थन किया है। कुछ दूसरे विद्वानों का कहना है कि नट्-धातु 'नृत्' का प्राकृत-रूप तो नहीं है किन्तु इसका जन्म नृत् की अपेक्षा बहुत बाद में हुआ था। इस मत के समर्थकों में श्री माकड और डॉ० चन्द्रभानु गुप्त^५ अग्रगण्य हैं। उनका कहना है कि नृत् धातु का प्रयोग हमे ऋग्वेद तक में मिलता है। किन्तु नट्-धातु पाणिनि से पहले कही भी

१. नाट्य-शास्त्र (निर्णय सागर) १९४३ पृष्ठ २८६ पर लिखा है 'दशरूप विधानेतु पाठघ योग्य प्रयोक्तृभि'
२. देखिए उपर्युक्त 'दशरूप विधानेतु' की अभिनवगुप्त-कृत व्याख्या।
३. देखिए 'साहित्य दर्पण आफ विश्वनाथ' में काणे साह्व की भूमिका पृष्ठ ४० तृतीय संस्करण।
४. देखिए रामचन्द्र लिखित 'नाट्य-दर्पण' पृष्ठ २८ (जी० ओ० सी०)।
५. पाणिनि ४।३।१२९।
- ६ 'ए हिस्ट्री आफ इंडियन लिटरेचर' वेबर-लिखित, तीसरा संस्करण पृष्ठ १९७.
- ७ 'संस्कृत इंगलिश डिक्शनरी' मोनियर विलियम्स—पृष्ठ ५२५
- ८ देखिए—'टाइप्स आफ संस्कृत ड्रामा' पृष्ठ ७ और देखिए 'दि इंडियन थियेटर' डॉ० चन्द्रभानु गुप्त लिखित अध्याय ९ पृष्ठ १३६.

प्रयुक्त नहीं मिलती है। उनका यह तर्क श्रमसाध्य खोजों पर आधारित नहीं है। मुझे ऋग्वेद में नट्-धातु का प्रयोग भी मिला है।^१ अतः श्री माकड का मत निराकृत हो जाता है। वास्तव में नट् और नृत्त ये दोनों धातुएँ ऋग्वेद-काल से ही स्वतन्त्र और निरपेक्ष-रूप से प्रचलित हैं। इसीलिए पाणिनि^२ में इनका उल्लेख अलग-अलग किया है। यह हो सकता है कि इन दोनों के अर्थों में समय-समय पर विविध भाषा-वैज्ञानिक कारणों से परिवर्तन होता रहा हो। ऋग्वेद में ये दोनों भिन्न-भिन्न अर्थों में प्रयुक्त मिलती हैं।^३ वेदोत्तर-काल में ये सम्भवतः समानार्थक होगई थी। बाद में नट्-धातु के अर्थ का और अधिक विस्तार हुआ। उसमें नृत्-धातु के अर्थ के साथ-साथ अभिनय का अर्थ भी सम्बद्ध हो गया। इस बात का प्रमाण हमें 'नाट्य-सर्वस्व दीपिका'^४ और 'सिद्धान्त' कौमुदी नामक ग्रन्थों से मिलता है। इन दोनों ग्रन्थों में नट्-धातु का अर्थ गात्र-विक्षेपण और अभिनय दोनों ही लिया गया है। आगे चलकर नट्-धातु केवल अभिनय मात्र की वाचक रह गई। गात्र-विक्षेपण के अर्थ में केवल नृत्-धातु का ही प्रयोग प्रचलित हो गया। नाट्य-शब्द अभिनयार्थक नट्-धातु से बना है और 'नृत्य' तथा 'नृत्त' ये दोनों शब्द गात्र-विक्षेपणार्थक 'नृत्' धातु से व्युत्पन्न हुए हैं।

नाट्य, नृत्य और नृत्त इन तीनों की विस्तृत व्याख्या हमें शारदातनय-विरचित 'भावप्रकाशम्',^५ विद्यानाथ लिखित 'प्रतापरुद्रयशोभूषण',^६ निश्चक शाङ्गदेव प्रणीत 'संगीतरत्नाकर',^७ नामक ग्रन्थों में मिलती है। इनके अतिरिक्त मन्दारमरन्द चम्पू,^८

१. देखिए—'ऋग्वेद' ७।१०४।२३.

२. पाणिनि ४।३।१२६.

३. सायण ने नट्-धातु का अर्थ 'ध्याप्नोति' किया है और नृत् हिलने-डुलने के अर्थ में आई है। देखिए 'सायण भाष्य' १०।१८।३, नृत् के अर्थ के लिए और नट् के अर्थ के लिए ४।१०५।२३ की टीका।

४. देखिए 'टाइप्स आफ़ संस्कृत ड्रामा' पृष्ठ ८.

५. सिद्धान्त कौमुदी के तिङन्त प्रकरण में इस प्रकार लिखा है—'नट नृत्तौ। इत्यमेव पूर्वमपि पठितम्। तत्रायं विवेकः। पूर्वं पठितस्य नाट्यमर्थः। यत्कारिण नटव्यपदेशः।'।

६. 'भावप्रकाशम्'—शारदातनय पृष्ठ १८१

७. विद्यानाथ लिखित 'प्रतापरुद्रयशोभूषण' (बाम्बे संस्कृत सिरीज) पृष्ठ १०१

८. 'संगीतरत्नाकर' का सातवाँ अध्याय देखिए।

९. देखिए 'मन्दारमरन्द चम्पू' कृष्णशर्मन् लिखित पृष्ठ ५६ (काव्य-माला सिरीज)

नाट्यदर्पण,' सिद्धान्त-कौमुदी' आदि ग्रन्थों में भी इन पर अच्छा प्रकाश डाला गया है। इन सभी ग्रन्थों में नाट्य-स्वरूप के सम्बन्ध में कोई विशेष मतभेद नहीं दिखाई देता। किन्तु नृत्य और नृत्त के सम्बन्ध में सबकी अपनी-अपनी धारणाएँ अलग-अलग हैं। इन सभी ग्रन्थों में 'दशरूपकम्' की सबसे अधिक प्रतिष्ठा है। उसी के मत सर्वमान्य भी हैं। अतएव हम यहाँ पर उसी के आधार पर इन तीनों की स्वरूप-व्याख्या प्रस्तुत कर रहे हैं।

दशरूपककार घनजय और उसके टीकाकार घनिक दोनों ने नाट्य के स्वरूप को मविस्तार समझाने की चेष्टा की है। घनजय ने अवस्था की अनुकृति को नाट्य कहा है।^१ आचार्य का अवस्था की अनुकृति से क्या अभिप्राय है इसको स्पष्ट करते हुए घनिक ने लिखा है "कान्य में जो नायक की धीरोदात्त इत्यादि अवस्थाएँ बतलाई गई हैं उनकी एकरूपता जब नट अभिनय के द्वारा प्राप्त कर लेता है, तब वही एकरूपता की प्राप्ति नाट्य कहलाती है। उसमें आगिक अभिनय के साथ सात्त्विक अभिनय भी होता है। उसका विषय रस है इसी लिए वह रसाश्रित कहलाता है।"^२

नृत्य नाट्य से भिन्न होता है। दोनों में विषय सम्बन्धी अन्तर है। नाट्य रसाश्रित होता है और नृत्य भावाश्रित।^३ नृत्य में काव्यत्व भी नहीं पाया जाता। उसमें सुनने की बात भी नहीं होती। इसी लिए प्रायः लोग कहा करते हैं कि नृत्य केवल देखने की वस्तु है। नृत्य में आगिक अभिनय की प्रधानता रहती है।^४ इसमें पदार्थ का अभिनय होता है, वाक्य का नहीं।^५ इसे लोग दैव-आविष्कृत मानते हैं।^६

नृत्य से नृत्त भिन्न होता है। नृत्य में पदार्थ का अभिनय होता है किन्तु नृत्त में किसी प्रकार का भी अभिनय नहीं होता। नृत्य और नृत्त में आधार-सम्बन्धी भेद

१. देखिए 'नाट्य-दर्पण'—रामचन्द्र । लिखित (जी० श्रो० सी०)

२. देखिए 'सिद्धान्तकौमुदी' पृष्ठ १६६

३. देखिए 'दशरूपकम्' १-७। इसकी व्याख्या के लिए डा० गोविन्द त्रिगुणायात लिखित 'हिन्दी दशरूपक' पृष्ठ ५ दृष्टव्य है।

४. 'हिन्दी दशरूपक' पृष्ठ ५।

५. देखिए 'दशरूपकम्' १।६।

६. देखिए 'हिन्दी दशरूपक' पृष्ठ ६, ७।

७. देखिए घनजय लिखित 'दशरूपकम्' में १।६ की घनिक-कृत संस्कृत टीका।

८. यही।

है। नृत्य का आधार भाव होते हैं और नृत्त का ताल और लय।^१ यदि हम नाट्य, नृत्य और नृत्त इन तीनों पर तुलनात्मक रूप से विचार करें तो स्पष्ट हो जाता है कि नृत्त, नृत्य ये नाट्य की ही दो प्रथम भूमिकाएँ हैं।

रूपक सामान्यतया नाट्य का पर्यायवाची माना जाता है। किन्तु यदि सूक्ष्मता से विचार किया जाय तो हमें नाट्य और रूपक में भी उसी प्रकार सूक्ष्म अन्तर दिखाई पड़ेगा जैसा कि नाट्य और नृत्य में मिलता है। दशरूपककार ने रूपक को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि रूप का आरोप करने के कारण नाट्य को रूपक कहते हैं।^२ साहित्यदर्पणकार^३ ने दशरूपक के ही शब्द यत्किंचित परिवर्तन के साथ दोहराए हैं। नाट्य में अवस्थाओं की अनुकृति को महत्व दिया जाता है। किन्तु रूपक में अवस्थाओं की अनुकृति के साथ साथ रूप का आरोप भी होता है। वास्तव में अभिनय-कला का पूर्ण और सफ़रूप हमें रूपक में ही मिलता है। यदि नाट्य को रूप के आरोप से विशिष्ट न किया जाय तो पूर्ण साधारणीकरण नहीं हो सकेगा। क्योंकि साधारणीकरण के लिए केवल अवस्थानुकृति ही आवश्यक नहीं होती, रूपानुकृति भी अपेक्षित होती है। इस प्रकार स्पष्ट है कि नृत्त, नृत्य और नाट्य ये तीनों रूपक की प्रारम्भिक भूमिकाएँ हैं। अभिनय-कला का पूर्ण और चरम रूप हमें रूपक में ही मिलता है।

संस्कृत साहित्य में हमें दो प्रकार की नाट्य-विधाएँ मिलती हैं—रूपक और उपरूपक। रूपक नाट्य के भेद कहे गए हैं^४ और उपरूपक नृत्य के।^५ रूपको की संख्या के सम्बन्ध में आचार्यों में मतभेद है। नाट्य-शास्त्र में दस रूपक गिनाए गए हैं।^६ नाम क्रमशः प्रकरण, अंक, व्यायोग, भाण, समवकार, वीथी, प्रहसन, डिम और ईहामृग हैं। उसमें अंक के लिए उत्सृष्टक का अभिधान भी प्रयुक्त किया गया है।^७

१. देखिए 'हिन्दी दशरूपक' पृष्ठ ७।

२. देखिए 'हिन्दी दशरूपक' पृष्ठ ५।

३. देखिए 'साहित्य दर्पण' में 'दृश्यं तत्राभिनयेयं तद्रूपारोपात्तु तु रूपकम्' ३।६।

४. देखिए 'हिन्दी दशरूपक' डा० गोविन्द त्रिगुणायत पृष्ठ ५ पर 'दशधैव रसाध्ययम' की व्याख्या।

५. देखिए 'हिन्दी दशरूपक' पृष्ठ ६ पर धनिक कृत-नृत्य के स्वरूप की व्याख्या।

६. देखिए 'नाट्यशास्त्र' १८।२, ३।

७. देखिए 'नाट्यशास्त्र' १८।८।

इनके अतिरिक्त भरत मुनि ने नाटक और प्रकरण के योग से नाटी की उत्पत्ति बतलाई है ।^१ अग्निपुराण में हमें रूपक और उपरूपक सम्बन्धी भेद नहीं दिखाई पड़ता है । उसमें सत्ताईस नाटको का उल्लेख किया गया है । उनमें दस रूपक और सत्रह उपरूपक सन्निविष्ट हैं ।^२ दशरूपककार ने भरत के अनुकरण पर रूपक के दस भेद माने हैं ।^३ 'काव्यानुशासन' और 'नाट्यदर्पण' नामक ग्रन्थों में रूपको की संख्या दस से बढ़ाकर बारह कर दी गई है ।^४ 'काव्यानुशासनकार' ने नाट्य के दस भेदों में नाटिका और सट्टक दो प्रकार और जोड़ दिए हैं । 'नाट्यदर्पण' में हमें सट्टक के स्थान पर प्रकरण का उल्लेख मिलता है । 'भावप्रकाशम्' में दशरूपक और नाट्य-शास्त्र में परिगणित रूपक के दस भेदों को ही मान्यता दी गई है ।^५ इस ग्रन्थ में नाटिका का उद्भव नाटक और प्रकरण के योग से माना गया है । साहित्यदर्पण में रूपक के नाट्य-शास्त्र वाले दस भेद ही स्वीकार किए गए हैं । विश्वनाथ ने नाटिका की गणना उपरूपको में की है ।^६ इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रूपको की संख्या के सम्बन्ध में बड़ा मतभेद है । किन्तु एक बात बहुत स्पष्ट है, वह यह कि नाट्य-शास्त्र और दशरूपक में वर्णित रूपको के दस भेद प्रायः सभी को मान्य हैं । अतएव यहाँ पर हम उन्हीं दशरूपको का वर्णन करेंगे । उनके नाम नाटक, प्रकरण, भाण, प्रहसन, डिम, वीथी, समवकार, व्यायोग, अक और ईहामृग हैं ।^७

नाटक का नाम रूपको में सर्वप्रथम लिया जाता है क्योंकि प्रकरणादि अन्य रूपको के लक्षण नाटक के आधार पर ही निर्धारित किए गए हैं^८ । इसके अतिरिक्त रूपक के प्राणभूत तत्त्व रस की पूर्ण प्रतिष्ठा भी इसी में पाई जाती है^९ । संभवतः इन्हीं कारणों से किसी ने 'काव्येषु नाटक श्रेष्ठम्' लिख डाला है । दशरूपककार धनजय ने नाटक की विशेषताओं का विश्लेषण छह दृष्टियों से किया है—प्रारम्भिक

१. देखिए 'नाट्य-शास्त्र' १८।१०६ ।

२. देखिए 'अग्निपुराण' अध्याय ३३८ श्लोक १ से लेकर ४ तक ।

३. देखिए 'दशरूपक' १।८ ।

४. देखिए हेमचन्द्र—लिखित 'काव्यानुशासन' पृष्ठ ३१७ ।

५. देखिए 'नाट्य-दर्पण' रामचन्द्र और गुणचन्द्र लिखित पृष्ठ २६ (जी० ओ० एस०) ।

६. देखिए 'साहित्यदर्पण' ६।५।७

७. देखिए 'दशरूपक' १।८ 'नाट्यशास्त्र' १८।२

८. देखिए 'हिन्दी दशरूपक' में ३।१ की व्याख्या ।

९. यही ।

विधान और वृत्ति, कथावस्तु, नायक, रस, वर्ज्य दृश्य और अंक । दशरूपककार ने नाटक के प्रारम्भिक विधानों का वर्णन इस प्रकार किया है—“नाटक में सबसे पहले सूत्रधार के द्वारा पूर्व-रंग का विधान होना चाहिए । सूत्रधार के चले जाने पर उसीके सदृश दूसरे नट के द्वारा स्थापना, आमुख या प्रस्तावना की जानी चाहिए । स्थापना को चाहिए कि दिव्य वस्तु की दिव्य होकर, मर्त्य की मर्त्य होकर तथा मिश्र वस्तु की दोनों में से किसी एक का रूप धारण कर स्थापना का विधान करे । स्थापना वस्तु, बीज, मुख अथवा पात्र इनमें से किसी एक की सूचना देने वाली होनी चाहिए । पुनश्च किसी ऋतु का आश्रय लेकर भारती वृत्ति से सन्निवद्ध रंगस्थल को आमोदित करने वाले श्लोको का पाठ करे । इस प्रारम्भिक दृश्य में वीथ्यगो अथवा आमुखागो की योजना भी की जानी चाहिए । आमुख का विधान करते समय सूत्रधार नटी, मारिष या विदूषक से अपने सलाप के मध्य कथा का संकेत कर देता है ।” आमुख-स्थापना या प्रस्थापना के भी तीन प्रकार होते हैं, उनके नाम क्रमशः कथोद्धात, प्रवृत्तक, प्रयोगातिशय हैं । जहाँ सूत्रधार के इतिवृत्त से सबधित उसी के वाक्य या अर्थों को लेकर किसी पात्र का प्रवेश कराया जाता है, वहाँ कथोद्धात नामक आमुखाग माना जाता है । प्रवृत्तक वहाँ पर होता है, जहाँ काल की समानता को लेकर श्लेष से किसी पात्र के आगमन की सूचना दी जाती है । प्रयोगातिशय में सूत्रधार इन शब्दों को कहते हुए कि ‘यह वह है’ किसी पात्र का प्रवेश कराता है । आमुख के यह अंग वीथी के भी अंग माने जाते हैं ।^१

नाटक की कथा-वस्तु का चुनाव इतिहास से ही किया जाना चाहिए^१ । चुनाव करते समय कवि का कर्तव्य होता है कि वह मूल कथा के उन अंशों का जो रस अथवा नायक के विरोध में पड़ते हैं या तो परिहार कर दे या फिर उनमें आवश्यक परिष्कार कर दे^२ । वस्तु का विन्यास कार्यावस्थाओं, अर्थ-प्रकृतियों और सधियों के अनुरूप किया जाना चाहिए^३ । कथा के बीच में विष्कम्भक आदि अर्थोपक्षेपकों का भी नियोजन होना चाहिए^४ ।

नाटक के नायक का धीरोदात्त आदि गुणों से विशिष्ट होना नितान्त आवश्यक होता है । धनजय के अनुसार वह प्रतापशाली, कीर्ति की इच्छा करने वाला,

१. देखिए ‘हिन्दी दशरूपक’ पृष्ठ १४०-१४१

२. देखिए ‘दशरूपकम्’ ३।२३

३. देखिए ‘दशरूपकम्’ ३।२४, २५

४. देखिए ‘हिन्दी ‘दशरूपक’ पृष्ठ १५१ व १५२

५. वही पृष्ठ

वेदत्रयी का ज्ञाता और रक्षक, उच्चवश वाला कोई राजर्षि अथवा दैवी पुरुष होना चाहिए ।^१

नाटक का प्राण रस होता है । उसमें वीर या शृंगार को अंगी-रूप में तथा अन्य रसों की अंग के रूप में प्रतिष्ठा होनी चाहिए^२ । इसमें निर्वहण सवि में अद्भुत रस का होना आवश्यक समझा जाता है^३ ।

नाटक में रगमच पर कुछ बातों का प्रदर्शन वर्जित माना गया है । प्रमुख वर्जित दृश्य दूर का मार्ग, वध, युद्ध, राज्य और देश-विप्लव, घेरा डालना, भोजन, स्नान, सुरत, अनुलेपन और वस्त्र-ग्रहण आदि माने गए हैं^४ । अधिकारी नायक का वध तो रगमच पर किसी भी प्रकार नहीं दिखाना चाहिए^५ । आवश्यक का परित्याग भी नहीं करना चाहिए । यदि आवश्यकता पड़ जाय तो दैवकार्य या पितृकार्य आदि वर्जित दृश्य दिखाए भी जा सकते हैं^६ ।

नाटक पाँच अंक से दस अंक तक का हो सकता है । पाँच अंकों का नाटक छोटा कहा जाता है और दस अंकों का बड़ा^७ । एक अंक में एक ही दिन एक ही प्रयोजन से किए गए कार्यों का प्रदर्शन होना चाहिए^८ । प्रत्येक अंक का नायक से संबंधित होना भी आवश्यक होता है^९ । नायक के अतिरिक्त एक अंक में दो या तीन पात्र और भी हो सकते हैं । किन्तु इन पात्रों का अंक के अंत में निकल जाना आवश्यक होता है^{१०} । अंक में पताका-स्थानको का भी समावेश करना चाहिए^{११} । इसमें विन्दु की अवस्थिति तथा वीज का परामर्श भी होना चाहिए^{१२} । संक्षेप में, दशरूपक के अनुसार नाटक के लक्षण यही हैं ।

१. देखिए 'दशरूपकम्' ३।२४
२. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३३
३. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३४
४. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३४, ३५,
५. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३६
६. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३६ की धनिक-कृत टीका
७. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३८ 'साहित्य दर्पण' में दस अंक के नाटक को महानाटक कहा गया है । सा० द० ६।५२७.
८. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३६, ३७.
९. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३०.
१०. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३६, ३७.
११. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३७, ३८.
१२. देखिए 'हिन्दी दशरूपक' पृष्ठ १५४.

नाट्य-शास्त्र के अन्य ग्रंथों में भी नाटक के स्वरूप का विवेचन किया गया है। यहाँ पर हम उन ग्रंथों में दी गई नाटक सबधी उन बातों का संकेत कर देना चाहते हैं जो दशरूपक में वर्णित विशेषताओं से या तो भिन्न हैं या अधिक। नाट्य-शास्त्र में नायक के लिए 'दिव्याश्रयोपेतम्' का विशेषण प्रयुक्त किया गया है^१। अभिनव गुप्त ने उसका अर्थ देवी पुरुष किया है। काव्यानुशासनकार ने अभिनव गुप्त का खडन करते हुए लिखा है कि 'दिव्याश्रयोपेतम्' से आचार्य का अभिप्राय देवी पुरुष से न था। उन्होंने इसका प्रयोग देवी सहायता के अर्थ में किया था। नाटक का नायक वास्तव में मनुष्य ही होना चाहिए। नायिका उर्वशी आदि मनुष्येतर स्त्री भी हो सकती है^२। नायक की दृष्टि से नाट्यदर्पणकार का मत भी विचारणीय है। उसका कहना है कि नायक का क्षत्रिय होना आवश्यक है। चाहे वह नृपतेर ही क्यों न हो^३। भावप्रकाशकार का मत अन्य आचार्यों से भिन्न है। उसने सुबन्धु का आश्रय लेते हुए लिखा है कि नाटक के पाँच भेद होते हैं—पूर्ण, प्रशान्त, भास्वर, ललित और समग्र। पूर्ण नामक प्रकार का वर्णन करते हुए उसने लिखा है कि उसमें पाँचों सन्धियों की योजना की जाती है। सन्धियों के नाम भी उसने नए दिए हैं। वे क्रमशः न्यास, समुद्भेद, बीज दर्शन और अनुदिष्ट संहार हैं। इसी प्रकार अन्य नाटक प्रकारों के लक्षण भी इस ग्रंथ में अपने ढंग पर ही गिनाए गए हैं^४। विस्तार-भय से यहाँ पर उन सबका उल्लेख नहीं किया जा रहा है। नाटक के सबध में साहित्य-दर्पण की भी एक बात उल्लेखनीय है वह है अंकों के क्रम-विन्यास की। उसके अनुसार नाटक के अंकों का क्रम-विन्यास गोपुच्छ शैली पर होना चाहिए। क्रमशः अंको का छोटा होते जाना ही गोपुच्छ शैली है। इस प्रकार हम देखते हैं कि नाटक के सबध में हमें दो परम्पराएँ मिलती हैं। एक परम्परा भरतमुनि की है और दूसरी सुबन्धु की। भरत-मुनि की परम्परा का पोषण अधिकांश आचार्यों ने किया है। सुबन्धु की परम्परा उसके नाट्य-शास्त्र सबधी ग्रंथ के साथ ही लुप्त हो गई है। 'काव्यानुशासन' नामक ग्रंथ में उसका थोड़ा-बहुत आभास मिलता है। भरतमुनि की परम्परा के अनुरूप संस्कृत में बहुत से सफल नाटक मिलते हैं। उदाहरण रूप में अभिज्ञान शाकुन्तलम्, उत्तररामचरित आदिका उल्लेख किया जा सकता है।

प्रकरण की रूपरेखा नाटक से भिन्न होती है। धनजय के अनुसार प्रकरण की कथा-वस्तु कवि-कल्पित होनी चाहिए। उसका नायक मन्त्री, ब्राह्मण या वैश्य भी हो

१. देखिए 'नाट्य-शास्त्र' १८।१०

२. देखिए 'काव्यानुशासन' हेमचन्द्र-लिखित पृष्ठ ३१७.

३. देखिए 'नाट्य-दर्पण' रामचन्द्र-लिखित

४. देखिए 'भावप्रकाशम्' शारदातनय-विरचित पृष्ठ २२३.

मकता है। उसका धीर प्रशान्त होना भी आवश्यक होता है। उसकी प्रयोजन-सिद्धि आपत्तियों से बाधित चित्रित की जानी चाहिए। उसकी प्रकृति धर्म-प्रिय होनी चाहिए। प्रकरण की नायिकाएँ दो प्रकार की हो सकती हैं—कुल-वधू और वेश्या। दोनों की योजना एक साथ भी की जा सकती है। इसी आधार पर धनजय ने प्रकरण के तीन भेद माने हैं कुलवधू-प्रधान, वेश्या-प्रधान, और उभय-प्रधान। शेष बातों में प्रकरण नाटक के सदृश ही होता है^१। नाट्य-शास्त्र की प्रकरण सबधी उपर्युक्त सभी बातें मान्य हैं। उसमें अक्रो का विधान और कर दिया गया है। उसके अनुसार प्रकरण में पाँच से दस अक्र तक हो सकते हैं^२। नाट्यदर्पणकार ने नायक के सबध में दशरूपक और नाट्य-शास्त्र दोनों से भिन्न मत प्रतिपादित किया है। उसके अनुसार प्रकरण का नायक धीर प्रशान्त ही नहीं धीरोदात्त भी हो सकता है^३। नाट्यदर्पण में नायिका के सबध में नया दृष्टिकोण प्रस्तुत किया गया है। उसके अनुसार नायिका नीच जाति की भी हो सकती है^४। प्रकरण के भेदों के सम्बन्ध में भी मतभेद है। काव्यानुशासन^५ और 'नाट्यदर्पण'^६ नामक ग्रन्थों में प्रकरण के तीन भेदों के स्थान पर सात भेद गिनाए गए हैं। विस्तार-भय से यहाँ पर उनका उल्लेख नहीं किया जा रहा है। मृच्छकटिक^७ प्रकरण का सुन्दर उदाहरण माना जाता है।

अब भाण नामक रूपक पर विचार कर लेना चाहते हैं। इसमें विट् (एक कला-पारंगत व्यक्ति) द्वारा किसी एक ऐसे धूर्त चरित्र का जिससे या तो उसका स्वयं साक्षात्कार हुआ हो या उसके सम्बन्ध में उमने किसी दूसरे से सुना हो वर्णन किया जाता है। यहाँ सम्बोधन, उक्ति, प्रत्युक्ति आदि में वीर रस-द्योतक शौर्य आदि और शृंगार रस सूचक सौभाग्य आदि का सन्निवेश आकाश-भाषित से किया जाता है। इसका कारण विट् के अतिरिक्त दूसरे पात्र का न होना है। इसमें अधिकतर भारती वृत्ति का ही आश्रय लिया जाता है। सध्यङ्गो से युक्त सधियों की योजना भी इसकी प्रधान विशेषता है। इसकी वस्तु भी कल्पित होती है। उसमें लास्य के दसो अंगों

१. देखिए 'दशरूपकम्' ३।३६, ४०, ४१, ४२, तथा धनिक-कृत इनकी टीका का हिन्दी अनुवाद 'हिन्दी दशरूपक' में।

२. देखिए 'नाट्य-शास्त्र' १८-६३ से १०५ तक।

३. देखिए 'नाट्य-दर्पण' रामचन्द्र-विरचित, पृष्ठ १७७

४. वही।

५. देखिए 'टाइप्स आफ सस्कृत ग्रामा' पृष्ठ ५३

६. वही।

७. 'रसाङ्गश सुधाकर' नामक ग्रन्थ में मृच्छकटिक की मिश्र प्रकरण का सुन्दर उदाहरण बताया गया है।

नाट्य-सिद्धान्त

की प्रतिष्ठा भी रहती है।^१ नाट्य-शास्त्र में घूर्त चरित्र के आधार पर भाण के दो भेद किए हैं— आत्माभूतघासी · वह जिसमें नायक अपने अनुभवों का वर्णन करता है, और शास्त्र से यह भी ध्वनि निकलती है कि भाण एकाकी रूपक है।^२ 'काव्यानुशासन' में भाण के सम्बन्ध में एक बात और कही गई है। उसके अनुसार इसकी रचना साधारण लोगों के लिए हुआ करती है।^३ 'नाट्यदर्पण' में भाण के रस-पक्ष पर विशेष विचार किया गया है। उसके अनुसार भाण शृंगार-रस-प्रधान होता है और वीर तथा हास्य गौण होते हैं।^४ भाव-प्रकाशनकार ने उसमें केवल शृंगार का होना ही आवश्यक माना है।^५ उसके अनुसार उसमें अन्य रस नहीं होने चाहिए। साहित्यदर्पण के अनुसार भाण के उदाहरण-रूप में लीला-मधुर नामक रचना ली जा सकती है।^६

प्रहसन भाण से मिलता-जुलता होता है। मिलता-जुलता कहने का आशय यह है कि प्रहसन और भाण दोनों में वस्तु, सन्धि, सध्यग और लास्य आदि एक जैसे होते हैं। नाट्य-शास्त्र में इसके दो भेद माने गए हैं—शुद्ध और सकीर्ण।^७ साहित्यदर्पणकार^८ ने सकीर्ण प्रहसन में दो अंकों का होना बतलाया है। रसार्णव सुधाकर^९ का मत सब से अलग है। उसके अनुसार भाण में दस तत्त्व प्रधान होते हैं। उनके नाम क्रमशः अवगलित, अवस्कन्द, व्यवहार, विप्रलम्भ, उपपत्ति, अनूत, विभ्राति, भय, गद्गदवाक् और प्रलाप हैं। यहाँ पर स्थानाभाव के कारण इन सबकी व्याख्या नहीं हो सकती। इनके लिए मूल ग्रन्थ देखना चाहिए।

१. 'दशरूपकम्' ३।४६, ५०, ५१ लास्य के दस अंगों का वर्णन 'हिन्दी दशरूपक' पृष्ठ १५८ पर देखिए
२. 'नाट्य-शास्त्र' ३।१५६, ६०
३. 'नाट्य-शास्त्र' ३।१६१ में 'एकांगो बहुचेष्ट सततं कार्योर्बुधैर्भाणः' में एकांग के स्थान पर एकांक होना चाहिए।
४. 'नाट्य-दर्पण'—रामचन्द्र, पृष्ठ १२७
५. उसी ग्रंथ में पृष्ठ १३२ पर यह भी लिखा है कि उसमें सभी रस समान भाव से रहते हैं।
६. 'भावप्रकाशम्' पृष्ठ २४४
७. 'साहित्य दर्पण' ६।५३० के नीचे गद्य भाग देखिए।
८. 'नाट्य-शास्त्र' १८।१४६, १५०
९. 'साहित्य-दर्पण' ६।५५५
१०. 'रसार्णव सुधाकर' शिंगभूपाल-लिखित (त्रिवेन्द्रस संस्कृत सिरीज)

दशरूपको में से एक रूपक डिम भी है। काव्यानुशासन के अनुसार डिम के लिए डिम्ब और विद्रोह नामक शब्द भी प्रयुक्त होते हैं^१—डिम का अर्थ होता है सघात, सघात के अर्थ होते एक तो घात व प्रतिघात और दूसरा समूह। मैं समूह-परक अर्थ लेने के पक्ष में हूँ। इसमें नायको के क्रिया-सघात का प्रदर्शन किया जाता है, इसीलिए इसे डिम कहते हैं। डिम में प्रस्तावना आदि बातें नाटक के सदृश ही होती हैं। इसका इतिवृत्त प्रसिद्ध होता है। कैशिकी को छोड़कर उसमें शेष सभी वृत्तियाँ उपनिबद्ध रहती हैं। देव, गधर्व, यक्ष, राक्षस और महासर्प आदि इसके नेता होते हैं। इसमें भूत, प्रेत, पिशाच आदि सोलह अत्यन्त उद्धत पात्र नियोजित किये जाते हैं। शृंगार और हास्य को छोड़कर शेष ६ रसों की प्रतिष्ठा होती है। इसमें माया, इन्द्रजाल, सगम, क्रोध, उद्भ्रांति इत्यादि चेष्टाएँ, सूर्य, चन्द्र, उपराग आदि घटनाएँ प्रदर्शित की जाती हैं। इसमें चार अंक होते हैं। विमर्श को छोड़कर शेष सभी सन्धियाँ भी रहती हैं। नाट्य-शास्त्र^२ में भी डिम के लगभग यही लक्षण बतलाए गए हैं। अन्य नाट्याचार्यों ने भी उनका समर्थन किया है। भरत मुनि के अनुसार त्रिपुरदाह नामक नाटक आदर्श डिम का उदाहरण है।

वीथी नामक नाट्य-रूप भी कम प्रसिद्ध नहीं है। वीथी का अर्थ है मार्ग या पक्ति। इसमें मध्यगो की पक्ति रहती है इसीलिए इसे वीथी कहा जाता है। इसमें अर्कों की सख्या भाण के समान ही मानी गई है। इसमें शृंगार रस का पूर्ण परिपाक न हो सकने के कारण उसकी सूचना दी जाती है। अन्य रसों का स्पर्श भी रहता है। शृंगार रस के औचित्य विधान के लिए कैशिकी वृत्ति की योजना की जाती है। इसमें मधियों के अग भाण के सदृश ही नियोजित किये जाते हैं। प्रस्तावना के बतलाए हुए उद्भापक इत्यादि अंगों की निबन्धना भी होती है। इसमें पात्र दो से अधिक नहीं होते।^३ नाट्य-शास्त्र में भी वीथी के प्रायः ये ही सब लक्षण बतलाए गए हैं। उसमें इतना और स्पष्ट कर दिया गया है कि वीथी में तेरह वीथ्यगो की योजना अवश्य की जानी चाहिए।^४ मालविका नामक रचना वीथी का उदाहरण मानी जाती है।

समवकार भी एक रूपक है। इसमें कई नायकों के प्रयोजन एक साथ समवर्णीय रहते हैं, इसीलिए इसे समवकार कहते हैं। नाटक के सदृश इसमें भी आमुख

१ 'काव्यानुशासन'—हेमचन्द्र, पृष्ठ ३२२

२. 'नाट्य शास्त्र' में डिम के लक्षण देखिए १८।१३५ से लेकर १४०

३. 'दशरूपकम्' ३।६८, ६९

४ 'नाट्य-शास्त्र' १८। १५५, १५६

आदि का विधान रहता है। उसका इतिवृत्त पौराणिक देवताओं तथा राक्षसों से सम्बन्धित होता है। विमर्श संधि को छोड़कर शेष सभी सन्धियों की योजना की जाती है। वृत्तियों में कैशिकी का प्रयोग प्रधान रहता है। इसमें धीरोदात्तादि गुण-सम्पन्न बारह नायक होते हैं। उनके फल भी पृथक्-पृथक् होते हैं। उनमें वीर रस की प्रधानता होती है। इसमें अक केवल तीन ही रहते हैं। तीन कपट,^१ तीन शृंगार,^२ और तीन विद्रवो^३ की योजना के कारण समवकार अन्य रूपकों से बिल्कुल भिन्न होता है। इसमें सन्धियों का नियोजन भी एक विशेष क्रम से किया जाता है। पहले अंक में मुख और प्रतिमुख इन दो संधियों से युक्त बारह नाटियों का होना आवश्यक समझा जाता है। दूसरे अंक में चार और तीसरे अंक में दो नाटियों की योजना की जाती है। इसमें दीव्यगो का सन्निवेश भी रहता है। दशरूपक के अनुसार समवकार के लक्षण यही हैं।^४ दशरूपककार ने नाट्य-शास्त्र का ही अनुगमन किया है। अतएव दोनों के लक्षणों में कोई परस्पर मतभेद नहीं है। भावप्रकाशम् और साहित्यदर्पण^५ में सन्धियों के नियोजन का क्रम कुछ और अधिक स्पष्ट कर दिया गया है। उनके अनुसार पहले में दो, दूसरे में तीन और तीसरे में विमर्श को छोड़कर शेष सभी सन्धियों की योजना की जाती है।

व्यायोग उस रूपक को कहते हैं जिसका इतिवृत्त प्रख्यात हो और नायक धीरोदात्त हो। इसमें गर्भ और विमर्श इन दो सन्धियों को छोड़कर शेष तीन सन्धियों की योजना की जाती है। डिमके सदृश इसमें रस भी प्रदीप्त रहते हैं। इसमें स्त्री-निमित्तक संग्राम दिखाने की प्रथा नहीं है। यह एकांकी रूपक है। इसमें केवल एक दिन की घटनाएँ ही चित्रित की जाती हैं।^६ नाट्य-शास्त्र के अनुसार इसका नायक कोई दैवी पुरुष या राजा होना चाहिए।^७ काव्यानुशासन से यह भी पता चलता है कि इसमें नायिकाएँ नहीं होतीं।^८ यदि स्त्री पात्रों को लाना ही चाहें तो दो-एक दासियों की अवतारणा की जा सकती है।^९

१. तीन कपटों के नाम इस प्रकार हैं—वस्तुस्वभाव-कृत, देव-कृत और अरि-कृत — देखिए हिन्दी वशरूपक, पृष्ठ १६३
२. तीन धर्मों के नाम क्रमशः धर्म-शृंगार, अर्थ-शृंगार और काम-शृंगार हैं। देखिए वही ग्रन्थ।
३. तीन विद्रव इस प्रकार हैं—नगरोपरोध-कृत, युद्ध-कृत, वाताग्नि-कृत। देखिए वही।
४. 'वशरूपकम्' ३।६८, ६९
५. 'साहित्य-दर्पण' ६।५३२, ५३३
६. 'दशरूपकम्' ३।६०, ६१ ७. 'नाट्य-शास्त्र' १८।१३५, १३६, १३७
८. 'काव्यानुशासन' हेमचन्द्र, पृष्ठ ३२३ ९. वही।

अंक नामक रूपक में कथावस्तु तो प्रख्यात ही होती है किंतु कवि अपनी कल्पना से उसको विस्तृत कर देता है। कर्ण रस की प्रधानता होती है। साधारण वर्ग के पात्र होते हैं, नायक भी कोई साधारण व्यक्ति ही बनाया जाता है। इसमें स्त्री पात्र भी कई होते हैं और उन स्त्री पात्रों का उसमें विलाप दिखलाया जाता है।^१

ईहामृग नामक रूपक की कथा-वस्तु मिश्र अर्थात् प्रख्यात और कवि-कल्पित दोनों ही होती है। इसमें चार अंक और तीन सन्धियाँ होती हैं। नायक और प्रति-नायक दोनों की कल्पना उसमें की जाती है। एक मनुष्य होता है और दूसरा दैवी पुरुष। दोनों ही व्यक्ति इतिहास-प्रसिद्ध होते हैं। प्रतिनायक का धीरोदात्त होना आवश्यक होता है। कार्य-ज्ञान के उलट फेर से अनुचित कार्य किया करता है। कभी-कभी न चाहने वाली दिव्य स्त्री के अपहरण इत्यादि के द्वारा चाहने वाले नायक का शृंगाराभास भी कुछ-कुछ प्रदर्शित करना चाहिए। किसी बहुत बड़ी उत्तेजना की स्थिति को लाकर किसी बहाने से युद्ध का टल जाना भी दिखाना चाहिए। महात्मा के वध की स्थिति उत्पन्न करके भी उसका वध न करवाना सफल कलाकार का लक्षण होता है।^२ संक्षेप में दशरूपको के लक्षण वर्णित किए गए अब उपरूपको पर विचार करेंगे।

उपरूपक नृत्य के भेद माने जाते हैं। इन उपरूपको का वर्णन न तो नाट्य-शास्त्र में मिलता है और न दशरूपक में ही। दशरूपक के टीकाकार धनिक ने प्रसंग-वश केवल सात उपरूपकों का निर्देश किया है^३। उनके नाम क्रमशः इस प्रकार हैं—डोम्ब्री, श्रीगदित, भाण, भाणी, प्रस्थान, रासक और काव्य। कीथ के अनुसार नाट्य-शास्त्र में भी लगभग पन्द्रह उपरूपको का यत्किंचित परिवर्तन के साथ वर्णन मिलता है।^४ हाल का मत भी कीथ से मिलता जुलता है। उसने लिखा है कि नाट्य-शास्त्र में हमें बहुत से ऐसे पारिभाषिक शब्द मिलते हैं जिनका विकास बाद में रूपको के अभिधान से हो गया है।^५ उपरूपको के नामों का सर्वप्रथम उल्लेख हमें अग्नि-पुराण में मिलता है।^६ किन्तु इसमें केवल सत्रह भेदों के नाम ही दिए गए हैं।^७

१. 'दशरूपकम्' १८।७०, ७१

२. 'दशरूपकम्' १।७२, ७३, ७४, ७५

३. देखिए 'दशरूपकम्' १।६ की धनिक-कृत टीका

४. देखिए कीथ-कृत संस्कृत ड्रामा ३४६

५. 'दशरूपकम्' हाल-पृष्ठ ६

६. 'अग्निपुराण' ३२८ अध्याय

७. यही

इनके स्वरूप की व्याख्या भी नहीं की गई है। वे क्रमशः इस प्रकार हैं—तोटक, नाटिका, सट्टक, शिल्पक, कर्ण, दुर्मल्लिका, प्रस्थान, भाणिका, भाणी, गोष्ठी, हल्लीशक, काव्य, श्रीगदित, नाट्यरासक, रासक, उल्लोप्यक और प्रेक्षण। भावप्रकाशम् में बीस उपरूपको का उल्लेख किया गया है। उनके नाम हैं क्रमशः तोटक, नाटिका, गोष्ठी, सलाप, शिल्पक, डोम्बी, श्रीगदित, भाणी, काव्य, प्रेक्षणक, सट्टकम्, नाट्यरासकम्, रासक, उल्लोप्यक, हल्लीश, दुर्मल्लिका, मल्लिका, कल्पवल्ली और पारिजातक। इनमें से उन्नीस के स्वरूप की व्याख्या तो इस ग्रन्थ में की गई है किन्तु सट्टक की व्याख्या करना किसी कारण से ग्रन्थकार भूल गया है। नाट्यदर्पण^१ में केवल चौदह उपरूपक ही मिलते हैं उनके नाम क्रमशः सट्टक, श्रीगदितम्, दुर्मल्लिका, गोष्ठी, हल्लीशक, नर्तनक, प्रेक्षणक, रासक, नाट्यरासक, काव्य, भाणक, और भाणिका हैं। साहित्य-दर्पणकार^२ ने केवल अठारह उपरूपक ही माने हैं। आजकल उसी का मत प्रचलित है। उसके द्वारा गिनाए गए उपरूपको के नाम इस प्रकार हैं—नाटिका, तोटक (त्रोटक), गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरासक, प्रस्थानक, उल्लाप्य, काव्य, प्रेक्षणकम्, रासकम्, संलापकम्, श्रीगदितम्, शिल्पकम्, विलासिका या विनायिका, दुर्मल्लिका, प्रकर्णिका, हल्लीश और भाणिका। उपरूपक सम्बन्धी उपर्युक्त उल्लेखों को यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो प्रकट होगा कि उपरूपको की संख्या बीस से भी अधिक थी। 'भावप्रकाशम्' में जो बीस उपरूपक गिनाए गए हैं उनमें अग्निपुराण का कर्ण नाट्यदर्पण का नर्तनक, साहित्यदर्पण का विलासिका, और अभिनवगुप्त द्वारा संकेतित तीन प्रकार सम्मिलित नहीं हैं। 'भावप्रकाशम्' की सूची में यदि ये छह और जोड़ दिए जाएँ तो उपरूपको की संख्या छब्बीस हो जायेगी। विस्तार-भय से यहाँ प्रसिद्ध उपरूपको की स्वरूप-व्याख्या ही की जा रही है।

भरतमुनि ने नाटिका का उल्लेख 'नाटी' नाम से किया है। उनके मतानुसार नाटी की उत्पत्ति नाटक और प्रकरण के योग से हुई है। साहित्यदर्पण में इसे स्वतन्त्र उपरूपक माना गया है। इसमें स्त्री पात्रों की बहुलता होती है, चार अङ्क होते हैं, और साग-मधुर लास्यों का विधान रहता है। यह शृंगार-प्रधान रचना होती है, इसमें राजा ही नायक हो सकता है, क्रोध, सन्धि और दम्भ आदि भावों का चित्रण किया जाता है। कोई सुलक्षणा स्त्री इसकी नायिका होती है।^३ अभिनवगुप्त ने भरतमुनि

१. 'नाट्य-दर्पण' पृष्ठ २१३

२. 'साहित्यदर्पण' में ६।५५२ से लेकर ६।५७६ तक (ईसवी १६३४ कलकत्ता जीवानंद विद्यासागर)

३. 'नाट्य-शास्त्र' (जी० ओ० एस०) भाग २ पृष्ठ ४३५, ४३६।

के नाटिका सम्बन्धी लक्षणों की व्याख्या करते हुए लिखा है कि आचार्य के मतानुसार नाटिका में दो नायिकाएँ होती हैं। एक स्वकीया 'देवी' होती है और दूसरी कोई उच्च कुल की मुन्दरी होती है। क्रोध, प्रसादन और दम्भादि से देवी (पटरानी) का संकेत किया गया है, और रति-सभोगादि से दूसरी नायिका का। दशरूपककार ने भरतकृत लक्षणों का ही विस्तार किया है। उसमें लिखा है कि नाटिका में कथा-वस्तु तो नाटक से लेनी चाहिए और नायक प्रकरण से। अपने लक्षणों से वह शृंगार-रस परिपूरित होनी चाहिए। नाटिका एक अंक से लेकर चार अंक तक की हो सकती है। उसमें-स्त्री पात्रों की अधिकता रहती है। कैशिकी वृत्ति का प्रयोग आवश्यक समझा जाता है। इसमें दो नायिकाएँ दिखाई जाती हैं—एक ज्येष्ठा और दूसरी मुग्धा। ज्येष्ठा नायक की विवाहिता रानी होती है। वह स्वभाव से प्रगल्भ, गम्भीर और मानिनी होती है। नायक उसके आधीन होता है। वह अपनी दूसरी प्रेमिका से (जो कि मुग्धा नायिका होती है) उसकी इच्छा के बिना समागम भी नहीं कर सकता। इसीलिए नायक को मुग्धा नायिका से मिलने में थोड़ी कठिनता रहती है। यह मुग्धा नायिका दिव्य और परमसुन्दरी होती है। अन्तपुर में संगीत आदि कलाओं का अभ्यास करते हुए वह नायक को हर समय श्रुतिगोचर और दृष्टिगोचर होती रहती है जिससे नायक का अनुराग उसके प्रति दिन-प्रतिदिन बढ़ता जाता है।^१ भावप्रकाशकार ने नाटिका में विदूषक का होना भी बतलाया है। संस्कृत साहित्य में प्रियदर्शिका, विद्वशालभजिका आदि नाटिकाएँ बहुत प्रसिद्ध हैं।

नाटिका के सदृश ही प्रकणिका भी होती है। दोनों में अन्तर केवल इतना है कि नाटिका में राजकीय प्रणय का वर्णन होता है और प्रकणिका में व्यापारियों के प्रेम का। प्रकणिका के शेष लक्षण नाटिका के सदृश ही होते हैं।^२

थोटक कुछ आचार्यों के द्वारा नाटक का ही एक भेद माना गया है। जब नाटक में लौकिक और अलौकिक तत्त्वों का सम्मिश्रण होता है तथा विदूषक का अभाव रहता है तब उसे थोटक कहते हैं।^३ साहित्यदर्पणकार 'भावप्रकाशम्' के लेखक के इस मत से कि थोटक में विदूषक नहीं होना चाहिए, सहमत नहीं हैं। उनके अनुसार थोटक में विदूषक का होना परमावश्यक होता है।^४ भावप्रकाशकार के

१. 'दशरूपकम्' ३।४३, ४४, ४५।

२. 'नाट्यदर्पण' रामचन्द्र और गुणचन्द्र लिखित पृष्ठ १२२

३. 'भावप्रकाशम्' पृष्ठ २३८।४-१४

४. 'साहित्यदर्पण' जीवानन्द विद्यासागर द्वारा सम्पादित (१९३४ कलकत्ता) ६।५५८

अनुसार इसमें नौ अंक तक हो सकते हैं^१। मेनका, नहुष, विक्रमोर्वशीयम् आदि सफल ओटक हैं।^२

भावप्रकाशकार ने सट्टक को भी नाटक का ही एक प्रकार माना है। नाटक का यह प्रकार नृत्य पर आधारित कहा गया है। इसमें कैशिकी और भारती वृत्तियाँ प्रधान रहती हैं। सधियाँ इसमें नहीं होती हैं। मागधी, शौरसेनी प्राकृतों का प्रयोग किया जाता है। इसमें अंक नहीं होते हैं, किन्तु फिर भी यह चार भागों में विभाजित किया जाता है।^३

भाण और भाणिका ये दोनों उपरूपक परस्पर मिलते-जुलते हैं। दोनों में केवल इतना अन्तर होता है कि एक तो स्वरूप और स्वभाव से उद्धत और दूसरा मसृण होता है।^४ भाण की कथावस्तु हरिहर, भवानी, स्कन्द और प्रमथाधिप से सम्बन्धित होती है। क्रिया-व्यापार का वेग इसमें बड़ा तीव्र रहता है। इसमें राजा की प्रशस्तियाँ भी रहती हैं और संगीत का प्राधान्य भी रहता है।

‘भावप्रकाशम्’ में डोम्बी या डोम्बिका का उल्लेख किया गया है। इसमें एक अंक होता है, कैशिकी वृत्ति होती है, वीर या शृंगार का परिपाक दिखाया जाता है।^५ कुछ लोग डोम्बी को भाणिका का ही दूसरा नाम मानते हैं।^६ अधिकांश आचार्यों ने इन्हें अलग-अलग माना है।^७

रासक की स्वरूप व्याख्या भी ‘भावप्रकाशम्’ में विस्तार से की गई है। उसके अनुसार उसमें एक अंक, सुश्लिष्ट नादी, पाँच पात्र, तीन सधियाँ, कई भाषाएँ, कैशिकी और भारती वृत्तियाँ, सभी वीथ्यंग, प्रसिद्ध नायक और नायिकाएँ आदि का होना आवश्यक होता है।^८ भावप्रकाशम् के इन सभी लक्षणों को साहित्यदर्पणकार ने भी

१. ‘भाव-प्रकाशम्’ पृष्ठ २३४।४-१४

२. वही

३. ‘भावप्रकाशम्’ पृष्ठ २६६

४. अभिनवगुप्त की नाट्य-शास्त्र की टीका देखिए ‘टाइप्स आफ संस्कृत ड्रामा’ पृष्ठ १०५.

५. ‘टाइप्स आफ संस्कृत ड्रामा’, पृष्ठ १०८

६. वही पृष्ठ १०६

७. वही पृष्ठ १०६

८. ‘भावप्रकाशम्’ पृष्ठ २६५.

मान्यता दी है।^१

नाट्यरासक की कुछ अपनी अलग विशेषताएँ होती हैं। साहित्यदर्पण के अनुसार उसमें एक अक, बहुताल-लय-स्थिति, उदात्त नायक, उपनायक, शृंगार और हास्य रसों, वासकसज्जा नायिका और लास्यागो का नियोजन रहता है।

ऊपर हम सट्टक, भाण, भाणिका, डोम्बी, रासक, नाट्यरासक आदि प्रसिद्ध उपरूपको का स्पष्टीकरण कर आये हैं। सस्कृत नाट्य-शास्त्र में इनके अतिरिक्त गोष्ठी, उल्लाप्य, काव्य, प्रेक्षण, श्रीगदितम्, विलासिका नामक कुछ अप्रसिद्ध एकाकी रूपकों का उल्लेख भी पाया जाता है। गोष्ठी^२ में नौ-दस सामान्य पुरुषों और पाँच-छह सामान्य स्त्रियों की भाव-भगिमाएँ चित्रित की जाती हैं। उल्लाप्य^३ युद्ध-प्रधान होता है। पृष्ठभूमिक सगीत इसका प्रमुख लक्षण माना जाता है। काव्य^४ हास्यरस प्रधान होता है। द्विपादिका, भग्नताल आदि विविध प्रकार की सगीत-विधाओं का इसमें विधान रहता है। प्रेक्षण^५ में सूत्रधार नहीं रहता। नान्दी और प्ररोचना नेपथ्य के पीछे से विहित की जाती है। श्रीगदित^६ की कथा में सर्वत्र श्री शब्द का प्रयोग रहता है। कुछ लोगो के अनुसार उसमें श्री को गाते हुए भी प्रदर्शित किया जाता है। हल्लीश^७ कैशिकी वृत्ति तथा नृत्य और सगीत से सम्पन्न होता है।

प्रस्थानक^८ दो अको का उपरूपक होता है। घनिक के अनुसार यह नृत्य का एक प्रकार मात्र है। इसका नायक कोई दास या हीन व्यक्ति होता है। सलापक में एक से लेकर चार अक तक होते हैं। शिल्पक^९ रस-प्रधान चार अको का उपरूपक होता है। दुर्मल्लिका^{१०} में भी चार ही अक होते हैं। इन अको का विधान एक विशेष क्रम से किया जाता है। पहला अक तीन नाडियों का, दूसरा पाँच नाडियों का, तीसरा छह नाडियों का और चौथा दस नाडियों का होता है। प्रसिद्ध उपरूपक इतने ही हैं। शेष उपरूपक न तो बहुत प्रसिद्ध ही हैं और न सस्कृत साहित्य में उनके उदाहरण

१. 'साहित्यदर्पण' जीवानन्द विद्यासागर द्वारा सम्पादित, ६।५५६

२. 'साहित्यदर्पण' ६।५५६.

३. 'साहित्यदर्पण' ६।५६३.

४. 'साहित्यदर्पण' ६।५६४.

५. 'साहित्यदर्पण' ६।५६५.

६. 'साहित्यदर्पण' ६।५६८, ५६९.

७. 'साहित्यदर्पण' ६।५७४.

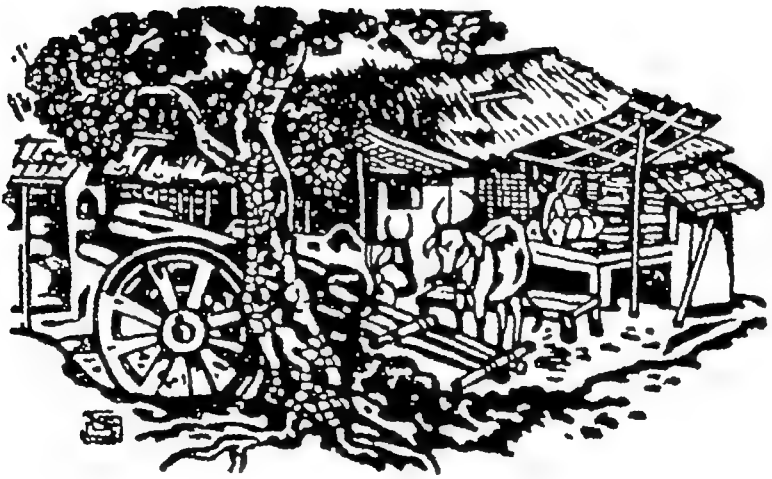
८. 'साहित्यदर्पण' ६।५६२.

९. 'साहित्यदर्पण' ६।५७

१०. 'साहित्यदर्पण' ६।५७२.

ही मिलते हैं। इस कारण से हम यहाँ पर उन सब के स्वरूप की व्याख्या नहीं कर रहे हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रूपक तथा उनके भेद-प्रभेदों का बड़े विस्तार से विवेचन किया गया है। उपर्युक्त भेद-प्रभेदों को देखने के पश्चात् स्पष्ट रूप से कहा जा सकता है कि भारतीय नाट्य-कला एकांगी नहीं है। वह न तो केवल आदर्श-प्रधान ही है और न केवल यथार्थ-मूलक ही। आदर्श और यथार्थ का सुन्दर समन्वय जितने रमणीय रूप में हमें यहाँ दिखाई पड़ता है उतना शायद ही किसी अन्य कला में दिखाई पड़े। उसमें हमें सम्पूर्ण जीवन की, सम्पूर्ण मानवों की हृदय-गाथा प्रतिबिम्बित मिलती है। सच तो यह है कि समृद्धता, स्वाभाविकता, सजीवता आदि सभी दृष्टियों से विश्व में वह बेजोड़ है।



संस्कृत नाट्य-शास्त्र में कथा-वस्तु का विवेचन

—प्रो० बलदेव उपाध्याय

(१)

संस्कृत नाट्य-शास्त्र में कथा-वस्तु के स्वरूप तथा महत्त्व का विवेचन बड़ी सूक्ष्मता के साथ किया गया है। नाटक की रचना केवल किसी क्षणिक भावना की तृप्ति के उद्देश्य से नहीं की जाती, प्रत्युत उसका प्रयोजन नितान्त गम्भीर, व्यापक तथा सार्वभौम होता है। 'नाट्य' का स्वरूप ही है—लोकवृत्तानुकरण अर्थात् ससार में विद्यमान चरित्र तथा वृत्तान्त का अनुकरण। फलतः उसका नाना भावों से सम्पन्न तथा नाना अवस्थान्तरात्मक होना स्वाभाविक है। भारतीय आचार्य नाटक के इतिवृत्त को किसी सीमित चहारदीवारी के भीतर बन्द करने के पक्षपाती नहीं हैं। नाटक का दरवाजा प्रत्येक कथा-वस्तु के प्रवेश करने के लिए सदा खुला रहता है। आधुनिक पाश्चात्य नाटको की कथा-वस्तु से इसकी तुलना करने पर इस विलय का महत्त्व स्वतः हृदयगम हो सकता है। प्रगतिशील नाटको की कथा-वस्तु एकाकार होती है। वह किसी धनी-मानी अधिकारी के द्वारा पदाक्रान्त तथा उत्पीडित मानव की कहानी होती है। यही स्वर प्रत्यक्षतया अनुमानतः प्रत्येक पाश्चात्य नाटक के कथानक में गूँजता हुआ सुनाई पड़ता है, परन्तु भारत में नाटक का आदर्श महान् है तथा महनीय है। वह किसी वर्ग की स्वार्थमूलक प्रवृत्तियों को अग्रसर करने का साधन नहीं है, प्रत्युत उसका प्रभाव भारतीय समाज के प्रत्येक स्तर पर समान-भावेन पड़ता है। वह मानव-जीवन की शाश्वत प्रवृत्तियों को स्पर्श करने वाला एक सार्वभौम साधन है। भारत के नाट्य-शास्त्र का गम्भीर अनुशीलन हमें इसी तथ्य पर हठात् पहुँचाता है—

एतद् रसेषु भावेषु सर्वकर्मक्रियासु च

सर्वोपवेशजननं नाट्यमेतद् भविष्यति ॥

नाट्य-शास्त्र १।११०

नाटक लोक के स्वभाव का अनुकरण है और लोक का स्वभाव एकरस नहीं होता। वह सुख तथा दुःख का अनमिल घोल है जिसमें कभी सुख अपनी नितान्त आह्लादकता के कारण चित्त को आकृष्ट करता है, तो कभी दुःख अपने विपादमय बाणों के द्वारा मानव-हृदय को वेधता है। संस्कृत नाटक की कथा-वस्तु दोनों को अपना

आधारपीठ बनाती है। इसलिए संस्कृत नाटककारों पर दोषारोपण करना कि वे केवल मानव-जीवन के सुखमय चित्रों के ही आलेख्यकर्ता थे और इसीलिए वे जीवन के सच्चे व्याख्याता न थे एकदम अज्ञानमूलक है, इस भ्रान्त धारणा का निराकरण नितान्त श्रेयस्कर है।

सुखान्त होना संस्कृत नाटक की अव्यावहारिकता का चिह्न नहीं है। भारतीय नाटक नाट्य-शास्त्रीय विधि-विधानों का पालन करता हुआ जीवन का एकांगी चित्रण प्रस्तुत नहीं करता, वह भारतीय जीवन का पूर्ण तथा सार्वभौम चित्रण करता है। संस्कृत के नाटकों में दुःख का, मानवीय क्लेश तथा कमजोरियों का चित्रण होता है, परन्तु कहाँ ? नाटक के आदि में अथवा मध्य में, पर्यवसान में नहीं। भवभूति के उत्तरराम-चरित से बढ़कर मानव-क्लेश, वेदना तथा परिताप और पश्चात्ताप का चित्रण करने वाला दूसरा नाटक नहीं हो सकता। अन्त में सुखपर्यवसायी होने पर भी वह राम और सीता जैसे मान्य व्यक्तियों के दुःखद जीवन की विषम परिस्थिति की वेदनामयी अभिव्यक्ति है। संस्कृत का नाटककार भरत के आदेशों का अक्षरग. पालन करता है और भरत का आदेश है कि सुखदुःखात्मक लोक-दशा का चित्रण नाटक में नितान्त आवश्यक होता है —

अवस्था या तु लोकस्य सुखदुःखसमुद्भवा

नाना पुरुष संचारा नाटके सम्भवेदिह ॥

—भरत नाट्य-शास्त्र २१।१२१

इसीलिए कथावस्तु में सर्वभाव, सर्वरस, सर्वकर्मों की प्रवृत्तियों तथा नाना अवस्थाओं का संविधान आवश्यक माना गया है—

सर्वंभावं सर्वरसैः सर्वकर्मप्रवृत्तिभिः ।

नानावस्थानन्तरोपेतं नाटकं संविधीयते ॥

—वही, २१।१२६

(२)

दर्शकों के हृदय में रस का उन्मेष, रस का उन्मीलन सिद्ध करना भारतीय नाटककार का चरम लक्ष्य होता है और इसी लिए वह पश्चिमी नाट्यकारों की भांति 'व्यापार' को नाटक का सर्वस्व नहीं मानता। इस तथ्य को हृदयंगम करना संस्कृत नाटकों की कथा-वस्तु के विवेचन के लिए नितान्त आवश्यक है। भारतीय ललित कला का उद्देश्य यह नहीं रहता कि वह अपनी चिन्तित वस्तुओं के रूप तथा आकृति को यथार्थरूपेण अंकित करे, प्रत्युत वह दर्शकों के हृदय पर आध्यात्मिक भावना, सौंदर्य की कमनीय छाप डालने में ही अपने को कृतार्थ समझती है। नाटक की कथा-वस्तु

चुनने तथा सजाने का यही उद्देश्य कवि के सामने रहता है। इसीलिए कथा-वस्तु को उदात्तता के रूपर प्रतिष्ठित होना चाहिए, क्षुद्रता के लिए यहाँ कोई स्थान नहीं। रामायण तथा महाभारत को कथा-वस्तु के लिए उपजीव्य होने का रहस्य इसी तथ्य में अन्तर्निहित होता है। ये दोनों काव्य भारतीय दृष्टि से ही उदात्त, उन्नत तथा श्रौदार्यपूर्ण नहीं हैं, प्रत्युत मानवता की दृष्टि से भी इनके कथानकों का महत्त्व नितान्त उच्च है। रामायणीय नाटकों की कथा-वस्तु की एकरूपता के विषय में 'प्रसन्न राघव' के कर्ता जयदेव का यह प्रतिनिधि उत्तर सचमुच मार्मिक तथा सत्य है। रामकथा का आश्रयण कवियों के प्रतिभा-दारिद्र्य का सूचक नहीं हैं, प्रत्युत मर्यादा-पुरुषोत्तम रामचन्द्र के महनीय गुणों का यह अवगुण है —

स्वसूक्तीनां पात्रं रघुतिलकमेकं कलयतां

कवीनां को दोषः स तु गुणगणानामवगुणः ॥

(प्रसन्नराघव की प्रस्तावना)

‘श्रौदात्य’ की कसौटी

‘उदात्तता’ की यह कसौटी नाटकों के ही लिए नहीं होती, प्रत्युत उन ‘प्रकरणों’ के लिए भी जहाँ नाटककार कथा-वस्तु के चुनाव में अपनी कमनीय कल्पना का पूर्ण साम्राज्य पाता है। इस प्रकार ‘कथा-वस्तु’ को रस-निर्भर बनाने में कवि के लिए दो आवश्यक साधन होते हैं. श्रौदात्य और श्रौचित्य।

नाटकीय कथा-वस्तु के विवेचन के अवसर पर उसका ‘श्रौदात्य’ कमी नहीं भुलाया जा सकता। नाटक में शृंगार अथवा वीर रस का प्राधान्य रहता है और इसी लिए प्रेम अथवा युद्ध का वर्णन कथानकों में होता है। प्रेम की उदात्तता पर आग्रह होना स्वाभाविक है। संस्कृत का नाटककर्ता केवल मनोरजन के लिए अपने रूपको का प्रणयन नहीं करता, प्रत्युत समाज से स्पर्श करने वाली घटनाओं का चित्रण कर उसके स्तर को उदात्त बनाने की भावना से भी प्रेरित होता है और यही श्रौदात्य का महत्त्व आता है। ‘प्रहसन’ तथा ‘भारण’ में हास्य रस का पुट रहता है, परन्तु यहाँ क्षुद्रता, हीनता या छिछोरेपन के लिए महनीय प्रहसनों में स्थान नहीं होता। वस्तु की रचना में प्राचीनता की दुहाई नहीं दी जाती, बल्कि कवि की प्रौढ प्रतिभा के लिए पूरा मदान खाली रहता है परन्तु उसमें एक ही अकुश होता है और वह है श्रौदात्य तथा श्रौचित्य का। ‘धर्माविरुद्ध काम’ भगवान् की एक भव्य विभूति है और इसीलिए संस्कृत की कथा-वस्तु काम के पल्लवन में धर्म से सघर्ष को सहन नहीं कर सकती। पुरुषार्थत्रयी में धर्म का स्थान सबसे ऊँचा माना ही जाता है और इसीलिए

अर्थ और काम दोनों के धर्म के साथ सामंजस्य स्थापित कर चलने की व्यवस्था हमारे आचार्यों को अभीष्ट है। अर्थकामी चित्रण कथा-वस्तु में मिलता है, परन्तु धर्म की मर्यादा का उल्लंघन करके नहीं, प्रत्युत धर्म के नियन्त्रण में रह कर ही। इसलिए संस्कृत में आधुनिक प्रकार के 'समस्या नाटको' का अभाव है, परन्तु उसमें शाश्वत समस्याओं के सुलझाने का खुल कर प्रयत्न है।

(३)

कथावस्तु में औचित्य

ओदात्य के अनन्तर औचित्य का महत्त्व समझना बड़ा जरूरी होता है। 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' की युक्तिमत्ता के लिए भरत ने औचित्य को प्रधान सहायक माना है। नाटक तो कवि के हाथों 'औचित्य' निर्वाह का एक महनीय अस्त्र है जो अपनी उचितरूपता के कारण ही—कथा-वस्तु के साथ पात्र, भाव तथा भाषा के औचित्य के हेतु—दर्शकों के हृदय पर गहरी छाप डालता है। भरतमुनि का आदेश है—

वयोऽनुरूपः प्रथमस्तु वेषः

वेषानुरूपश्च गतिप्रचारः ।

गतिप्रचारानुगतं हि पाठ्यं

पाठ्यानुरूपोऽभिनयश्च कार्यः ॥

(नाट्य-शास्त्र १४।६८)

कथा-वस्तु के लिए औचित्य का मण्डन प्रधान प्रसाधक होता है। ऐसी कोई कथा या उसका अंश जो नायक के चरित्र को गर्हणीय या निन्दनीय बनाने में हेतु बनाता है कथमपि ग्राह्य नहीं होता। धनंजय का आदेश है—

यत् तत्रानुचितं किञ्चिन्नायकस्य रसस्य वा ।

विरुद्धं तत् परित्याज्यमन्यथा वा प्रकल्पयेत्

—वशरूपक ३।२२

कथा-वस्तु मात्र में नायक या रस का विरोधी अंश या तो सर्वथा त्याज्य होता है अथवा उसकी अन्यथा प्रकल्पना होती है। ध्यान देने की बात है कि नाटक-कार 'इतिवृत्त', प्राचीन ऐतिहासिक कथानक, को पूर्णतया चित्रित कर (जैसा वह इतिहास में प्रसिद्ध होता है) अपने कर्तव्य का निर्वाह नहीं करता, प्रत्युत वह उसके अनुचित अंशों को काट-छाँट कर उसे रसपेशल बना डालता है। इसलिए तो आनन्द वधन की यह गम्भीर उक्ति है :—

“काव्य प्रबन्ध की रचना करते समय कवि को सब प्रकार से रस-परतन्त्र होना चाहिये । इस विषय में यदि इतिवृत्त में रस की अनुकूल स्थिति न दीज पड़े, तो उसे तोड़ कर भी स्वतन्त्र रूप से रसानुकूल ग्रन्थ कथा की रचना करनी चाहिये । कवि के इतिवृत्त मात्र के निर्वाह से कुछ भी प्रयोजन सिद्ध नहीं होता । उसकी सिद्धि तो इतिहास से हो ही जाती है ।”

नहि कवेरितिवृत्तमात्रनिर्वाहण किञ्चित् प्रयोजनम् । इतिहासादेव तत् सिद्धे : ॥

(जैसे मायुराज-कृत उदात्तराघव)

इसी तथ्य को लक्ष्य में रखकर अनेक राम-नाटकों में, कपट के द्वारा ‘बालिवध’ का राम के चरित्र पर लाक्षण-रूप होने से एकदम परिहार ही कर दिया गया है । भवभूति के ‘वीर-चरित’ में रावण के सहायक होने के कारण बालि मारा गया, इस प्रकार कथा में उचित परिवर्तन कर दिया गया है । निष्कर्ष यह है कि कथा-वस्तु की रसपेशलता तथा रस-निर्भरता के निमित्त उसे उदात्त तथा उचित बनाने का नाट्य-शास्त्रीय उपदेश गम्भीर तथा मौलिक है ।

कथा-वस्तु की रसात्मकता पर नाट्य-शास्त्रीय ग्रन्थों में विशेष जोर दिया गया है अवश्य, परन्तु उसमें भी औचित्य की सीमा का अतिक्रमण कथमपि न्याय्य नहीं होता । वस्तु तथा रस—इन दोनों में मज्जुल सामंजस्य होना ही नाट्य-कला का उच्च आदर्श है । न तो रस का अतिरेक होना चाहिए जिससे वस्तु का दूरविच्छेद न हो जाय । रसातिरेक का फल वस्तु के एकान्त विच्छेद के ऊपर पड़ता है । यह एक छोर है जिसमें बचकर रहना नाटककार का मुख्य कर्तव्य होता है । और दूसरा छोर होता है वस्तु, अलंकार, तथा नाट्य-लक्षणों के द्वारा रस का तिरोधान और इस छोर को भी छूना नाटक में अभीष्ट नहीं होता । कवि के लिए नाटक में मध्यम मार्ग ही प्रशस्त होता है । उसे अपनी कथा वस्तु को रस, अलंकार तथा नाट्य-लक्षणों से सजाकर मृग्य तथा सुन्दर बनाना पड़ता है, परन्तु कथा-वस्तु की ही मूर्धन्यता होती है । वह तो काव्य का शरीर ही ठहरा । दीवाल के रहते चित्रकारी की साधना होती है । शरीर रहते ही अलंकारों का प्रसाधन हृदयगम तथा साध्य होता है । उसी प्रकार कथा-वस्तु की सार्वभौम सत्ता का तिरस्कार या तिरोधान रस, अलंकार, आदि के द्वारा कथमपि नहीं किया जा सकता । इस प्रकार संस्कृत के आचार्यों ने कथा-वस्तु के मजाने तथा प्रसाधन के निमित्त मध्य-मार्ग को ही प्रशस्य माना है । धनञ्जय के इस मौलिक निरूपण का यही रहस्य है—

१ धन्यालोक ३।१४ पर वृत्ति, पृष्ठ १४८ (निर्णयसागर)

नाट्य-सिद्धान्त

न चाति रसतो वस्तु दूरं विच्छिन्नतांनयेत् ।
रसं वा न तिरोदध्याद् वस्त्वलंकारलक्षणैः ॥

—दशरूपक ।

कथा-वस्तु के प्रकार

कथा-वस्तु के दो प्रकार होते हैं—[१] आधिकारिक (मुख्य) तथा (२) प्रासंगिक (गौण) । 'आधिकार' का अर्थ है फल की स्वामिता (आधिकारः फलस्वाम्यम्) और अधिकारी से तात्पर्य है उस पात्र से जो उस फल को पाता है और उसके द्वारा सम्पन्न ३) । मुख्य कथा में योग देने वाली, सहायता करने वाली कथा 'प्रासंगिक' कहलाती है—

कारणात् फलयोगस्य दूतं स्यादाधिकारिकम्
परोपकरणार्थं तु कीर्त्यते ह्यानुषंगिकम् ॥

ना० शा० २१।५

'प्रासंगिक' भी विस्तारदृष्ट्या दो प्रकार की होती है पताका जो कुछ विस्तृत हो तथा (२) प्रकरी जो बहुत ही छोटी हो । रामायणीय नाटक में सुग्रीव का वृत्तान्त मुख्य कथा का बहुत दूर तक अनुगमन करता है तथा सिद्धि में सहायता देता है और इसलिए वह 'पताका' का उदाहरण माना जाता है । श्रमणा का लघु वृत्तान्त प्रकरी का दृष्टान्त है । कथा-वस्तु के विस्तार तथा निर्वाह के ऊपर ही नाट्यकर्ता की कला-सिद्धि मानी जाती है । एक अंक के भीतर कितने काल की घटनाओंका प्रदर्शन अभीष्ट होता है ? भरतका मत^१ है कि पूरे दिनकी कथा एक अंक में सम्पन्न न हो सके, तो अंक का छेद कर के प्रवेशको के द्वारा उसका विधान करना चाहिए । अंक छेद करके एक महीने में होने वाली या एक साल में होने वाली घटनाओं का प्रदर्शन करना चाहिए प्रवेशक आदि के द्वारा, परन्तु वर्ष से ऊपर की घटनाओं का निदर्शन कभी अभीष्ट नहीं माना जाता ।

जिस प्रकार बीज नाना उपकरणों से समृद्ध होकर फल के रूप में परिणत होता है उसी प्रकार कथा-वस्तु भी नाना उपकरणों तथा घटनाओं से समृद्ध होकर फल-

१ दिवसावसान कार्ययद्यं नोपपद्यते सर्वम् ।
अकच्छेदं कृत्वा प्रवेशकैस्तद् विघातव्यम् ॥ २८

अङ्कच्छेदं कृत्वा मासकृतं वर्षं संचितं वापि
तत् सर्वं कर्तव्यं वर्षादूर्ध्वं न तु कदाचित् ॥ २९

भरत प्र० २१

उत्पादन में समर्थ होती है। इसीलिए वृत्त की पाँच अवस्थाएँ मानी गई हैं—(१) प्रारम्भ, (२) प्रयत्न, (३) प्राप्ति-सम्भव, (४) नियताप्ति तथा (५) फलयोग और बीज, विन्दु, पताका, प्रकरी तथा कार्य ये पाँच अर्थ-प्रकृतियाँ स्वीकृत की जाती हैं। इन दोनों के क्रमिक समन्वय से उत्पन्न नाटकीय कथा-भाग में पाँच सन्धियाँ तथा उनके अवान्तर ६४ अंग माने जाते हैं। सन्धियों के नाम तो प्रसिद्ध ही हैं—(१) मुख, (२) प्रतिमुख, (३) गर्भ (४) सावमर्श, (५) निर्वहण। 'नाटक' तथा 'प्रकरण' में इन समग्र सन्धियों की सत्ता विद्यमान रहती है, अन्य रूपको में यथासम्भव कम सन्धियाँ भी हो सकती हैं।

संस्कृत के नाट्य-शास्त्र में वर्णित कथा-वस्तु की रूपरेखा का यह एक सामान्य परिचय है।



संस्कृत नाट्य-शास्त्र में पंच-संधियां और अर्थ-प्रकृतियां

—डॉ० सत्यव्रतसिंह

सन्धि-पञ्चकः नाटक का रचनात्मक तत्त्व

संस्कृत नाट्य-शास्त्र में नाटक का जो रचनात्मक विश्लेषण है उसमें 'सन्धि-पञ्चक' (पाँच संधियों) का ही महत्व सर्वोपरि है। नाटककार 'सन्धि-पञ्चक' की योजना करते हुए नाटक की रचना नहीं किया करता। नाटककार की कला नाटक की रूपरेखा आविष्कृत किया करती है और इस रूपरेखा में 'सन्धि-पञ्चक' की योजना स्वभावतः हुआ करती है। यह तो नाट्य-शास्त्रकारों की समीक्षा है जो नाट्य-कृति को पाँच सन्धियों के रूप में सश्लिष्ट और संघटित देखा करती है। 'सन्धि-पञ्चक' की कल्पना नाटक-निर्माण के सम्बन्ध में नाट्य-शास्त्रकारों की कल्पना है। इस कल्पना में यथार्थ किंवा आदर्शवादी दर्शनों की सृष्टि-विषयक कल्पनाओं का पर्याप्त हाथ है। यथार्थवादी दर्शन के अनुसार 'सन्धि-पञ्चक' का अस्तित्व वास्तविक सिद्ध होता है और आदर्शवादी दर्शन की दृष्टि में 'सन्धि-पञ्चक' को व्यावहारिक अस्तित्व मिल सकता है। 'सन्धि-पञ्चक' को वास्तविक मानने वाले भी नाट्य-शास्त्रकार हैं और व्यावहारिक मानने वाले भी। भरत-नाट्यशास्त्र में दोनों प्रकार की सम्भावनाओं के सूत्र मिलते हैं। 'सन्धि-पञ्चक' को वास्तविक मानने वाले आचार्यों की परम्परा सम्भवतः अधिक प्राचीन है। भरत-नाट्यशास्त्र में 'सन्धि-पञ्चक' का निरूपण कोई नवीन सिद्धान्त नहीं अपितु प्राचीन मर्यादा का अनुसरण-सा लगता है। 'सन्धि-पञ्चक' की वास्तविक सत्ता के समर्थक आचार्यों में 'दशरूपक' के रचयिता आचार्य धनञ्जय और धनिक (८वी-९वी शताब्दी) विशेष उल्लेखनीय हैं और 'सन्धि-पञ्चक' को नाट्य-सृष्टि के नियामक, किंवा निर्धारक रस-रूप आत्म-तत्त्व का आभास मानने वाले आचार्यों में अभिनवगुप्तपादा (१०वी शताब्दी) का नाम कौन नहीं जानता ?

नाटक और सन्धि-पञ्चक

चाहे जो भी दृष्टि हो, 'नाटक' और 'सन्धि-पञ्चक' का सम्बन्ध माना गया है। 'सन्धि-पञ्चक' क्या है ? भरत-नाट्यशास्त्र के अनुसार 'सन्धि-पञ्चक' का यह स्वरूप है—

मुखं प्रतिमुखं चैव गर्भो विमर्श एव च ।

तथा निर्वहणं चेति नाटके पञ्चसन्धयः ॥,

—नाट्य-शास्त्र १६ : ३७

—जिसका अभिप्राय यह है कि प्रत्येक 'नाटक' में मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श और निर्वहण नाम की पाँच सन्धियाँ रहा करती हैं। सन्धि-पञ्चक के उपर्युक्त नाम नाटक के रचनात्मक तत्त्वों में शरीरात्म-भाव की कल्पना को कुछ दूर तक तो प्रोत्साहित अवश्य करते हैं किन्तु अन्त तक नहीं जाने देते। मुख, प्रतिमुख और गर्भ तक ऐसा मालूम होता है जैसे नाटक-शरीर को प्राणि-शरीर के समान देखा जा सकता है किन्तु विमर्श और निर्वहण के सामने यह कल्पना टूट जाती है। अब मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श और निर्वहण-रूप सन्धि-पञ्चक क्या है? सम्भवतः नैयायिकों के प्रतिज्ञा, हेतु, दृष्टान्त, उपनय और निगमन रूप पञ्चावयव परार्थानुमान-वाक्य के आधार पर नाट्याचार्यों की 'सन्धि-पञ्चक' कल्पना निकली है। समस्त नाटक एक प्रकार का परार्थानुमान-वाक्य है। 'कला अनुकृति है और कला की अनुभूति एक अलौकिक अनुमिति है'—यह प्राचीन कला-विषयक भारतीय सिद्धान्त सम्भवतः 'सन्धि-पञ्चक' के अनुसन्धान के मूल में स्थित है। इस सिद्धान्त का प्रतिपक्ष यह सिद्धान्त कि 'कला अभिव्यक्ति है और कला की अनुभूति आत्मानन्द की अभिव्यक्ति है' 'सन्धि-पञ्चक' को मानता अवश्य है किन्तु इसे स्वतंत्र नहीं अपितु रस-परतंत्र देखा करता है।

अस्तु, सन्धि-पञ्चक की योजना का अभिप्राय नाटक की समस्त अर्थराशि को अङ्गाङ्गीभाव से परस्पर-सम्बद्ध बनाना है। नाटक को एक 'महावाक्य' कह सकते हैं और नाटक का अर्थ एक 'महावाक्यार्थ' हुआ करता है। जैसे किसी परार्थानुमान-वाक्य के अर्थ में प्रतिज्ञा, हेतु, उदाहरण, उपनय और निगमन रूप पञ्चविध अंशों का विश्लेषण किया जा सकता है वैसे ही महावाक्यार्थ-रूप नाटकार्थ में मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श और निर्वहण रूप अंश-पञ्चक का निरूपण सम्भव है। नैयायिकों की दृष्टि में 'प्रतिज्ञा' का जो स्थान और महत्व है वही नाट्य-शास्त्रकारों की दृष्टि में 'मुखसन्धि' का है। नैयायिकों की 'प्रतिज्ञा' का अभिप्राय है 'साध्यनिर्देश' ('साध्यनिर्देश' प्रतिज्ञा—न्यायसूत्र १. १ ३३)। जैसे कि 'शब्द अनित्य है' यह 'प्रतिज्ञा' है क्योंकि यहाँ अनित्य 'शब्द' को अनित्यत्व-धर्म से विशिष्ट सिद्ध करने का उपक्रम किया जा रहा है। नाट्य-शास्त्रकारों की 'मुखसन्धि' भी नाटक का 'साध्यनिर्देश' ही है। किन्तु शब्द अनित्य है यह 'साध्यनिर्देश' और मुद्राराक्षस नाटक का प्रथमाङ्क-रूप 'साध्यनिर्देश' (मुखसन्धि) परम्पर इतने विलक्षण हैं कि जहाँ एक में कोई आनन्द नहीं वहाँ दूसरे में आनन्द-चमत्कार ही अन्तर्व्याप्त प्रतीत होता है। नैयायिकों का 'प्रतिज्ञावाक्य' तो लोकगत

किंवा लोकसिद्ध विषयो का साध्यनिर्देश है किन्तु नाटककार का मुखसन्धियोजन-रूप जो साध्यनिर्देश है वह एक कलात्मक विषय—वस्तुतः रस—के अभिव्यञ्जन का उपक्रम है। इसी लिए आचार्य अभिनवगुप्त ने 'मुखसन्धि' की यह परिभाषा की है—

‘प्रारम्भोपयोगी यावानर्थराशिः प्रसक्तानुप्रसक्तया विचित्रास्वादः आपतितः तावान् मुखसन्धिः, तदभिधायी च रूपकैकदेशः—(अभिनव भारती; तृतीय भागः पृष्ठ-२३) ।

अर्थात् मुख्यतः तो 'मुखसन्धि' का अभिप्राय उस रसभाव-सुन्दर अर्थ-राशि से है जिससे किसी रूपक का उपक्रम किया जाया करता है और उपचारतः वह रूपक-भाग भी 'मुखसन्धि' ही कहा जाता है जिनमें इस अर्थराशि का प्रतिपादन किया गया होता है।

'मुख' सन्धि और इसके बाद की सन्धि अर्थात् 'प्रतिमुख' सन्धि में वही सम्बन्ध रहा करता है जो कि 'प्रतिज्ञा' और 'हेतु' में न्याय-सम्मत माना गया है। 'प्रतिमुख-सन्धि' नाटक की वह अर्थराशि है जो 'मुखसन्धि' में उपन्यस्त अर्थराशि को युक्तियुक्त रूप से परिपुष्ट किया करती है। जैसे न्याय-शास्त्र की परिभाषा में 'हेतु' का अभिप्राय 'साध्य-साधन' माना गया है वैसे ही नाट्य-शास्त्र की परिभाषा में 'प्रतिमुख' का अभिप्राय 'मुख' से आभिमुख्य अथवा आनुकूल्य बताया गया है। 'गर्म' सन्धि को 'उदाहरण' अथवा 'दृष्टान्त' का प्रतिरूप मान सकते हैं। 'गर्म सन्धि' में नाटक की वह अर्थराशि निहित रहा करती है जिसकी योजना नाटककार के नाट्य-कला-कौशल की एक परीक्षा हुआ करती है। जैसे नैयायिकों को 'उदाहरण' देने में सतर्क होना पड़ता है वैसे ही नाटककारों को भी 'गर्मसन्धि' की रचना में नायक और प्रतिनायक के परस्पर द्वन्द्व और इस द्वन्द्व में आशा-निराशा के अन्तर्द्वन्द्व के प्रकाशन करने और नाटक के लक्ष्य की ओर अग्रसर होने में पर्याप्त रूप से सतर्क होना पड़ता है क्योंकि बिना इसके नाटक के नाटकाभास में बदल जाने का डर निरन्तर बना रहता है।

'उदाहरण' के अनन्तर 'उपनय' का जो स्थान और महत्त्व न्याय-शास्त्र में माना गया, 'गर्म-सन्धि' के बाद 'विमर्श सन्धि' का भी वैसे ही स्थान और महत्त्व नाट्य-शास्त्र में निर्दिष्ट किया गया है। नाटक में 'विमर्श' सन्धि के रूप में वह अर्थ-राशि उपन्यस्त हुआ करती है जिसमें नायक नियतफल-प्राप्ति की अवस्था में चित्रित रहा करता है। जहाँ गर्मसन्धि में आशा और निराशा का द्वन्द्व चलता दिखाया जाया करता है वहाँ विमर्श सन्धि में आशा की प्रवृत्ति में भी निराश के आघात

की सभावना नायक के धैर्य-परीक्षण के सुअवसर के रूप में अवश्य अभिव्यक्त की जाया करती है। आचार्य अभिनवगुप्त ने तभी तो यह कहा है—

‘विमर्शं सन्धिनिमित्तफलप्राप्त्यवस्थया व्याप्तः, तत्र नियतस्थं सन्धेह्वयेति किमेतत् ? अत्राहुः तर्कान्तरमपि हेतुवन्तरवशाद् बाधच्छलरूपता पराकरणे सशयो भवेत्, किं न भवति । इहापि च—निमित्तबलात् कुतश्चित् सभावितमपि फल यदा बलवता प्रत्यूह्यते कारणानि च बलवन्ति भवन्ति तदा जनकविघातकयोस्तुल्यबलत्वात् कथं न सदेह । तुल्यबलविरोधकविधोयमानवैधुर्यव्याधूननसन्धोयमानस्फार-फलावलोकनायां च पुरुषकारः सुतरामुद्धुरकन्धरो भवतीति तर्कान्तरमत्र सशयः ततो निर्णय इत्येतदेवोचिततरम् ।’

—अभिनव भारती, तृतीय भाग, पृष्ठ २७

नैयायिकों का ‘उपनय’-वाक्य भी ‘हेतु’ का ‘पक्ष’ में उपसंहार किया करता है क्योंकि बिना ऐसा किये हेतु अथवा साधन की पक्ष-धर्मता स्पष्टतया नहीं स्थापित की जा सकती ।

नाटक की अन्तिम सन्धि ‘निर्वहण’ अथवा ‘उपसंहृति’ कही गयी है । यह सन्धि नाटक की वह अर्थ-राशि है जिसमें चारों सन्धियों की अर्थराशि समन्वित की गयी होती है । परार्थानुमान-वाक्य में ‘निगमन’ वाक्य की योजना का भी यही उद्देश्य है कि प्रतिज्ञात विषय का हेतु-निर्देश के साथ इसलिये पुन कथन हो जिसमें साध्य अथवा प्रतिज्ञात विषय के विपरीत किसी विषय की सिद्धि की सभावना सर्वथा उच्छिन्न हो जाय । जैसे प्रतिज्ञा, हेतु, उदाहरण, उपनय और निगमन का प्रयोजन परार्थानुमान-वाक्य के अर्थ का सम्मिलित रूप से निष्पादन हुआ करता है वैसे ही मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श और निर्वहण सन्धि का उद्देश्य नाटक-रूप महावाक्यार्थ का परस्पर सम्बद्ध रूप से निष्पादन ही है ।

‘सन्धि-पञ्चक’ में किसका सन्धान ?

‘सन्धि’ शब्द के अर्थ में दो वस्तुओं का सम्बन्ध अन्तर्निहित है । नाटक में कौन-सी दो वस्तुएँ हैं जिनका सन्धान नाटककार का कर्तव्य है और जिस कर्तव्य का पालन ‘सन्धि-पञ्चक’ के रूप में देखा जाया करता है ? नाट्य-शास्त्रकारों ने यहाँ एक स्वर से यही कहा है कि ‘अवस्था-पञ्चक’ और ‘अर्थप्रकृति-पञ्चक’ का परस्पर समन्वय ‘सन्धि-पञ्चक’ है । ‘आरम्भ’ और ‘बीज’ का समन्वय मुख सन्धि, ‘यत्न’ और ‘विन्दु’ का सन्धान प्रतिमुख सन्धि, ‘प्राप्त्याशा’ और ‘पताका’ का सामञ्जस्य गर्भ सन्धि, ‘नियताप्ति’ और ‘प्रकरी’ का सम्बन्ध विमर्श सन्धि तथा ‘फलागम’ और ‘कार्य’ का संयोजन निर्वहण सन्धि है । दशरूपककार ने स्पष्ट कहा है—

“अर्थप्रकृतयः पञ्च पञ्चावस्थासमन्विताः ।

यथासंख्येन जायन्ते मुखाद्याः पञ्चसंख्यः ॥”

—दशरूपक १.२२

अर्थात् क्रमशः एक-एक 'अवस्था' का एक-एक 'अर्थ-प्रकृति' से समन्वय मुखादि सन्धि-पञ्चक की रूपरेखा का निर्माण है ।

अवस्था और अर्थ-प्रकृति

भरत-नाट्य-शास्त्र में 'अवस्था' का अभिप्राय नाटक में निबद्ध नायक के व्यक्तित्व का उत्तरोत्तर विकास है । नायक का व्यक्तित्व ही उसके सहायको अथवा विरोधियों के व्यक्तित्व का आधार हुआ करता है और इस दृष्टि से नाटककार अन्यान्य नाटक-चरितों के व्यक्तित्व का विकास इसीलिये किया करता है जिसमें नायक का व्यक्तित्व शतदल कमल की भाँति उन्मीलित हो उठे । जिसे नायक का 'व्यक्तित्व' कहते हैं वह नायक की ज्ञान-इच्छा-क्रिया किंवा प्रयत्न-शक्तियों का सम्मिलित रूप हुआ करता है । वस्तुतः नाटक-निबद्ध समस्त व्यापार-परिस्पन्द (Dramatic action) नायक के व्यक्तित्व का वाह्य रूप है । इस व्यक्तित्व का ही विश्लेषण आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति और फलागम की पाँच अवस्थाओं की कल्पना का कारण है । कोई भी नाटककार बिना इस अवस्था - विश्लेषण के नाटक की रचना नहीं कर सकता । किन्तु केवल इन पाँच अवस्थाओं की योजना ही नाटक की रूप - रेखा के लिये पर्याप्त नहीं । ये अवस्थायें तो नाटक - जगत के निर्माण की पञ्चतन्मात्रायें हैं । इन के साथ पञ्चमहाभूतों की भाँति पाँच अर्थ-प्रकृतिषों का भी सहयोग अपेक्षित है और तभी रस-भाव की अन्तर्निर्धामकता में नाटक का आविर्भाव संभव है ।

‘अर्थ-प्रकृति’ क्या है ?

‘अर्थ-प्रकृति’ की कल्पना भरत-नाट्यशास्त्र से प्राचीन है । भरत-नाट्य-शास्त्र में जिस रूप में ‘अर्थ-प्रकृति’ का निरूपण है उस से यही प्रतीत होता है कि भरत मुनि ने ‘अर्थ-प्रकृति’ की कल्पना को प्राचीन नाट्य-दर्शन से प्राप्त किया है । भरत मुनि ने अर्थ ‘प्रकृति’ का यह स्वरूप और प्रकार निर्दिष्ट किया है —

इतिवृत्ते यथावस्थाः पञ्चारम्भादिकाः स्मृताः ।

अर्थप्रकृतयः पञ्च तथा बीजादिका अपि ॥

बीजं बिन्दुः पताका च प्रकरी कार्यमेव च ।

अर्थप्रकृतयः पञ्च ज्ञात्वा योज्या यथाविधि ॥

भरत-नाट्यशास्त्र : १९ - २० , २१

अथर्व जैमे नाटक के इतिवृत्त में आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति और फलागम की पाँच अवस्थाएँ उपनिबद्ध हुआ करती हैं वैसे ही बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी, और कार्य की पाँच अर्थ-प्रकृतियों की भी योजना स्वाभाविक है।

‘अवस्था-पञ्चक’ के सम्बन्ध में तो नाट्य-शास्त्रकारों में कोई मतभेद नहीं, किन्तु ‘अर्थ-प्रकृति-पञ्चक’ के स्वरूप-निर्धारण में कई एक कल्पनायें की गयी हैं। आचार्य अभिनवगुप्त ने किसी नाट्याचार्य के मत का उल्लेख करते हुए यह कहा है कि ‘अर्थ-प्रकृति’ का अभिप्राय ‘अर्थ’ की, समस्त रूपक के वाच्य की, ‘प्रकृति’ अथवा अवयव-कल्पना का है। इस मन का खण्डन करते हुए उनका कहना यह है कि यदि ‘अर्थ-प्रकृति’ को समस्त रूपकार्य के अवयवभूत ‘अर्थ-खण्ड’ माना गया तब अर्थ-प्रकृति और पञ्चसन्धि में अन्तर क्या रहा ? जिसे समस्त रूपकार्य कह सकते हैं वह इतिवृत्त के अतिरिक्त और क्या है ? और ‘सन्धि-पञ्चक’ के अतिरिक्त इतिवृत्त के अवयव-खण्ड भी तो और कुछ नहीं। अर्थ-प्रकृति का अभिप्राय कुछ और होना चाहिये। ‘अर्थ-प्रकृति’ को रूपक के इतिवृत्त-रूप अर्थ में संयोजित ‘प्रकृति’ अथवा अवयव कल्पना मानना भी ठीक नहीं बयो कि तब हमें केवल ‘प्रकृति’ कहना प्रयाप्त है न कि ‘अर्थ-प्रकृति’। भरत मुनि ने ‘इतिवृत्त अर्थ प्रकृतय’ कहा है। यदि ‘इतिवृत्त’ और ‘अर्थ’ समानार्थक हैं तब बीज, बिन्दु आदि को ‘प्रकृति-पञ्चक’ कहना उचित है न कि अर्थ-प्रकृति-पञ्चक।

‘अर्थ-प्रकृति’ का रहस्य क्या हो सकता है ? ‘अर्थ’ का अभिप्राय इतिवृत्त-रूप रूपकवाच्याय नहीं अपितु ‘फल’ है। इस प्रकार बीज, बिन्दु आदि को जो ‘अर्थ-प्रकृति’ कहा जाता है उस का यही तात्पर्य है कि ये पाँचो नाटक में अर्थ अथवा फल की ‘प्रकृति’ अथवा उपाय या साधन हैं।

अर्थ-प्रकृति-पञ्चक किस के फल के उपाय ?

नाट्य-शास्त्रकारों ने ‘अर्थ-प्रकृति’ को जिस दृष्टि से ‘फलोपाय’ कहा है उस का स्पष्टीकरण नहीं किया है। किन्तु इस में भी एक सत्य छिपा है। कई दृष्टियों से ‘अर्थ-प्रकृति’ को ‘फलोपाय’ माना जा सकता है। ‘अर्थ-प्रकृति’ नाटककार की दृष्टि से भी ‘फलोपाय’ है जिस का विवेचन और विश्लेषण नाट्य-शास्त्र का काम है और नायक की दृष्टि से भी, जिसका विचार-विमर्श नाटककार का नाट्य-कौशल है। नायक के साथ नाटककार और नाटक-दर्शक के साधारणोकरण की धारणा का ही संभवतः यह प्रभाव है कि नायक के बीजोक्षेप

अथवा नाटककार के बीजोक्षेप का स्पष्टीकरण संस्कृत नाट्य-शास्त्र में नहीं किया गया । जहाँ 'मुद्राराक्षस' (४.३) की यह उक्ति—

‘कार्योपक्षेपमादौ तनुमपि रचयंस्तस्य विस्तारमिच्छन्,
बीजानां गभितानां फलमतिगहनं गूढमुद्भेदयंश्च ।
कुर्वन् बुद्ध्या विमर्शं प्रसूतमपि पुनः सहरन् कार्यजातं,
कर्त्ता वा नाटकानामिममनुभवति क्लेशस्मद् विधो वा ॥’

इस बात की ओर सकेत करती है कि बीज, बिन्दु आदि अर्थ-प्रकृतियों और आरम्भ आदि अवस्थाओं की समीचीन योजना नाटककार की नाट्य-कला का काम है, वहाँ 'नाट्य-दर्पण' की यह उक्ति—

‘नेतुर्मुख्य फलं प्रति बीजाद्युपायन् प्रयोक्तुरवस्थाः प्रधानवृत्तविषये काय-वाङ्-
मनसां व्यापाराः । (नाट्यदर्पण, पृष्ठ ४८)

यह निर्देश करती है कि बीज आदि फलोपाय (अर्थ-प्रकृति) का सम्बन्ध उसके प्रयोक्ता नायक से है । ऐसा लगता है जैसे अर्थशास्त्र की 'राज्यप्रकृति' की भाँति, नाट्य-शास्त्र ने 'अर्थप्रकृति' की कल्पना की है । राज्य जैसे 'सप्त-प्रकृति' हुआ करता है वैसे ही नाट्य 'पञ्चप्रकृति' । जैसे राज्य की सात प्रकृतियाँ स्वामी अथवा राजा के नियन्त्रण में अपना अस्तित्व रखा करती हैं वैसे ही नाटक की पाँच अर्थ-प्रकृतियाँ नाटक की नियामकता में कार्यकर हुआ करती हैं ।

नाटक का नायक वास्तविक जीवन का महापुरुष हुआ करता है । धर्म, अर्थ और काम में से किसी फल की अभिलाषा उसके व्यक्तित्व की मूल प्रेरणा हुआ करती है । अपने अथवा अपने सहायको के नानाविध कार्य-व्यापार अथवा अनुकूल भाग्य की प्रेरणा के रूप में वह अपने धर्मार्थ-काम रूप फल के लिये 'बीज' बोया करता है । किसी 'बीज' के आवाप मात्र से ही फल नहीं मिल जाता । जैसे किसी माली को बीज बोने के बाद समय-समय पर पानी डालना (बिन्दु-निक्षेप अथवा जलबिन्दु-निक्षेप करना) पड़ता है वैसे ही नाटक का नायक भी अपने धर्मार्थ-काम रूप फल के 'बीज' को 'बिन्दु' के द्वारा अपने अथवा सहायको के व्यापार में, विघ्न-बाधाओं की मुठभेड़ के कारण, उग्रता अथवा शक्तिमत्ता के आधान के द्वारा सींचता रहा करता है । बीज के उपक्षेप किंवा बिन्दु के निक्षेप की क्रिया नानाविध साधन-सामग्री की अपेक्षा करती है । नायक भी 'बीज' और 'बिन्दु' को सफल किंवा कार्य-कर बनाने के लिये नाना प्रकार के साधनों की अपेक्षा करता है जो कि नाट्य-शास्त्र की परिभाषा में 'कार्य' (प्रधाननायक-पताकानायक-प्रकरीनायक) साध्ये प्रधान फल-

त्वेनाभिप्रेते बीजस्य प्रारम्भावस्थोत्क्षिप्तस्य प्रधानोपायस्य सहकारी सपूर्णतादायी सैन्य-क्रोश-दुर्ग-सामद्युपायलक्षणो द्रव्यगुणक्रिया प्रभृति सर्वोऽर्थश्चेतनं कार्यते फल-मिति कायम्—(नाट्यदर्पण, पृष्ठ ४७) कहे गये हैं। जैसे वृक्षारोपण में 'पताका' की स्थापना का प्रयोजन एक मागलिक कार्य में सामाजिक सहयोग और सद्भावना का निमन्त्रण है वैसे ही नाटक का नायक भी अपने महान् उद्योग में 'पताका' की स्थापना किया करते हैं वह उसके सहायको की सद्भावना और उसकी फल-सिद्धि में सहायको की सतत जागरूकता का आह्वान किया करती है। वृक्ष की रक्षा के लिये कभी-कभी छोटे-छोटे साधन भी आवश्यक हुआ करते हैं। नायक भी अपने धर्म अथवा अर्थ अथवा काम रूप वृक्ष की रक्षा के लिये ऐसे सहायको की अपेक्षा किया करता है जो छोटे होने पर भी महत्त्वपूर्ण हुआ करते हैं। नाट्यशाला की पारिभाषिकता में इन्हें 'प्रकरी' कहा करते हैं।

इन उपर्युक्त पाँच अर्थ-प्रकृतियों अथवा फलोपायो में 'बीज, बिन्दु' और 'कार्य' तो अपने आप में अधिक महत्त्वपूर्ण है किन्तु, 'पताका' और 'प्रकरी' का महत्त्व नायक की जनप्रियता पर अवलम्बित है। अभिनवगुप्ताचार्य ने इन फलोपायो को 'जड' और 'चेतन' रूप में विभक्त किया है। 'बीज' और 'कार्य' तो अचेतन फलोपाय हैं और 'बिन्दु', 'पताका' तथा 'प्रकरी' चेतन फलोपाय। इन चेतनात्मक और अचेतनात्मक फलोपायो का अनुसन्धान किंवा प्रयोग नायक किया करता है और इसीलिये नाटककार का यह कर्त्तव्य हो जाता है कि वह भी इन्हे नायक के चरित्र-चित्रण में यथाम्यान किंवा यथोचित रूप से चित्रित करे।

नाटक में अर्थप्रकृति-योजना

जबकि नाटककार नायक द्वारा प्रयुक्त फलोपायो की नाटकीय योजना प्रारम्भ करता है तब उसका उद्देश्य लौकिक धर्मार्थ-काम की प्राप्ति नहीं अपितु उस अलौकिक आनन्द वा सहृदय हृदय में अभिव्यञ्जन हो जाया करता है जिसे 'रस' कहा करते हैं। 'नाट्य में जो कुछ है वह रस है—रसप्राणो ही नाट्यविधि'—यही नाट्यशास्त्र-धारो की नाटक-सम्बन्धी मान्यता है। इस प्रकार बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य रमनिष्पत्ति-रूप फल के उपाय बन जाते हैं। नायक ने—लोक-जीवन के किसी महापुरुष ने—अनुकूल भाग्य की प्रेरणा अथवा अपने पौरुष या अपने सहायको के अघ्वयमाय के रस अपने धर्मार्थ-काम रूप फल का जो 'बीज' बोया होगा वही जब नाटककार की कला द्वारा नाटक में निक्षिप्त किया जाया करता है तब नाना प्रकार के रस-भागों का अभिव्यञ्जन हो जाया करता है। लोक में नायक अथवा उसके गृह्यक का अपने-अपने अघ्वयमाय आदि के रूप में बीज-निक्षेप किसी दर्शक के लिये

दुःखद भी हो सकता है किन्तु नाट्य में उपक्षिप्त यही 'बीज' चाहे वह भाग्य की अनुकूलता मात्र हो, नायक आदि का अध्यवसाय-रूप हो, नायक पर पडने वाले सकटों का निर्देश मात्र हो, सकटों की मुठभेड़ में नायको का अदम्य व्यक्तित्व-रूप हो, जैसा भी हो, एक मात्र विविध रस भावों का भावक अथवा व्यञ्जक बन जाया करता है। उदाहरण के लिये, 'मुद्राराक्षस' नाटक में नाटककार ने, चन्द्रगुप्त पर पडने वाले सकटों के निवारण के लिये, चाणक्य के महान् अध्यवसाय को जो बीज रूप में बोया है वह अमर्ष, आवेग, चिन्ता औत्सुक्य आदि-आदि भावों के रूप में सहृदय हृदय में अंकुरित होते हुये वीर रस का निष्पादक बन रहा है। यहाँ कूट-लेख की योजना, गुप्तचरों की उन कूट चालों में नियुक्ति आदि घटनायें ही बीज की शाखा-प्रशाखा के रूप में निकल रही हैं और इनका जो अन्त शर है वह चाणक्य की महत्वाकांक्षा का उन्मेष-रूप है। मुद्राराक्षस के इतिवृत्त रूप शरीर की दृष्टि से यह सब प्रसंग 'मुख सन्धि' है जिसमें वीरभावोत्सिक्त चाणक्य की राजनीतिक महत्वाकांक्षा के कृत्रिम विकास रूप में, राक्षस द्वारा किये जा सकने वाले उन-उन आक्रमण के उन-उन प्रतिरोध उपायों के चिन्तन का रस-निर्भर 'बीज' बोया हुआ है। वही 'बीज' जहाँ चाणक्य नायक के राक्षस-वशीकार रूप फल का निदान है, वहाँ सहृदय सामाजिक के हृदय में वीर रस के अभिव्यञ्जन का भी निदान है।

विन्दु-निक्षेप का प्रयोजन उपक्षिप्त बीज का अंकुरण आदि हुआ करता है। 'विन्दु' के रूप में नाटककार नायक के प्रयत्नों का अभिव्यञ्जन करता है और इसके प्रभाव में नाटक का इतिवृत्त एक विचित्रता से प्रवाहित हो उठता है। जैसे कि 'मुद्राराक्षस' में ही नाटककार ने चार-निवेदन (गुप्तचरों द्वारा उन-उन परिस्थितियों के परिज्ञान), मुद्रालाभ (राक्षस की अँगूठी का चाणक्य के हाथ पडना), कपटलेख-निष्पादन आदि वृत्तों को जो योजना की है वह वस्तुतः विन्दु-निक्षेप ही है जिसकी सहायता से चाणक्य की महत्वाकांक्षा का 'बीज' उत्तरोत्तर उदीयमान किंवा समृद्ध होते दिखाई दे रहा है। इसी प्रकार यहाँ प्रतिनायक राक्षस द्वारा निक्षिप्त चाणक्य और चन्द्रगुप्त के परस्पर-भेद की योजना का जो 'बीज' नाटककार ने बोया है उसे भी चार-निवेदन, उत्तेजक प्रशस्ति-रचना आदि घटना-चक्र के विन्दु-निक्षेप से बड़ी कुशलता से सीचा है। विन्दु-सेक से परिपुष्ट यह 'बीज' सहृदय हृदय में वीररस भाव के उद्घाटन की पर्याप्त सामर्थ्य रखता है।

'विन्दु' के बाद 'कार्य' ही अर्थप्रकृति-योजना में अधिक महत्त्व रखता है। 'कार्य' का अभिप्राय उस अन्यान्य साधन-सामग्री की योजना है जो 'बीज' के उत्तरोत्तर विकास में सहायक हुआ करती है। 'साध्ये बीज सहकारी कार्यम्' (नाट्यदर्पण, पृष्ठ

४७) । कुछ नाट्यशास्त्रकार 'कार्य' का अभिप्राय धर्मार्थ-काम-रूप पुरुषार्थ मानते हैं । दशरूपककार ने ही स्पष्ट कहा है—

कार्यं त्रिवर्गस्तच्छुद्धमेकानेकानुबधि च ।

—दशरूपक : १-१६

अर्थात् पृथक्-पृथक् अथवा परस्पर अनुपपन्न धर्म, अर्थ और काम ही 'कार्य' है । किन्तु यह 'कार्य'-परिभाषा इस प्रकार की है जिसके देखते 'कार्य' को 'अर्थ-प्रकृति कहना असम्भव हो जाता है । 'कार्य' को भरत मुनि ने अर्थ-प्रकृतियों में स्थान दिया है । इसलिये, जैसा कि आचार्य अभिनवगुप्त का कहना है, 'कार्य' का अभिप्राय धर्मार्थ-काम-रूप पुरुषार्थ नहीं अपितु उन २ नाटको में उपनिबद्ध जनपद, कोश, दुर्ग आदि का व्यापार-वैचित्र्य—वस्तुतः एक शब्द में बीज—सहकारी साधन-समूह—ही है जिसके अभाव में किसी भी नायक की महत्वाकांक्षा उसके हृदय में ही उत्पन्न-विलीन दिखायी जा सकती है न कि कार्यकर अथवा सफल होते हुये चित्रित की जा सकती है । आचार्य अभिनवगुप्त ने इसीलिये कहा है—

‘आरंभत इत्यारम्भशब्दवाच्यो ब्रह्मगुणक्रियाप्रभृतिः सर्वोऽर्थः सहकारी कार्य-मित्युच्यते, चेतनैः कार्यते फलमिति व्युत्पत्त्या । तेन जनपद कोश दुर्गादिक व्यापार वैचित्र्य सामाद्युपायवर्ग इत्येतत् सर्वं कार्येऽन्तर्भवति ।’

—अभिनव भारती, तृतीय भाग, पृष्ठ १६ ।

‘मुद्राराक्षस’ में ही साम, दाम, दण्ड आदि नीति-चिन्तन किंवा सैन्य-सनाह आदि घटनाओं की जो योजना है वह 'कार्य' रूप अर्थ-प्रकृति की ही योजना है । यह 'कार्य'-योजना महृदय-हृदय में नीति-विषयक उत्साह के उद्बोधन का एक अत्यन्त आवश्यक निदान है ।

इस प्रकार बीज, विन्दु और कार्य-रूप तीन अर्थ-प्रकृतियाँ उन नाटको में अनिवार्य रूप से उपनिबद्ध रहा करती हैं जिनके नायक एकमात्र आत्म-पौरुष के धनी हुये करते हैं, अपने पराक्रम का अदम्य आत्म-विश्वास रखा करते हैं और जिनका कार्य-मिद्धि उनके आत्मोत्साह की ही अपेक्षा किया करती है । 'मुद्राराक्षस' नाटक के नायक का ऐसा ही व्यक्तित्व है—‘स्वपराक्रम बहुभानशाली’ व्यक्तित्व—और इसीलिए इस नाटक में बीज, विन्दु और कार्य की तीन अर्थ-प्रकृतियों की ही योजना है ।

नाट्याचार्य भरत ने इसीलिये कहा है—

‘एतेषां यस्य येनार्थो यतश्च गुण इच्छते ।

तत्प्रधानं तु कर्तव्यं गुणभूतान्यत परम् ॥’

—नाट्यशास्त्र १६-२७

अर्थात् 'नाटक' में अवस्था-पञ्चक की भाँति अर्थ-प्रकृति-पञ्चक की योजना नहीं हुआ करती । 'अवस्था-पञ्चक' का तो अनिवार्यतः नाटक में उपनिबन्ध हुआ करता है किन्तु 'अर्थ-पञ्चक' की अनिवार्य योजना आवश्यक नहीं । नायक के व्यक्तित्व की दृष्टि से उसके फलोपायो की योजना आवश्यक है । 'बीज' 'बिन्दु' और 'कार्य' तो नायक मात्र के फलोपाय हैं किन्तु 'पताका' और 'प्रकरी' उन्हीं नायको के फलोपाय रूप में उपनिबद्ध हो सकती हैं जो लोक-जीवन में जनप्रिय रह चुके हैं, जिनके धर्मार्थकाम-रूप पुरुषार्थ-लाभ में जन-सहाय्य मिल चुका है और जिनका उत्कर्ष जन-जीवन पर स्थायी किंवा व्यापक प्रभाव डाल चुका है ।

'पताका' और 'प्रकरी'—दोनों अर्थ-प्रकृतियाँ हैं । 'पताका' भरत-नाट्यशास्त्र में इस प्रकार प्रतिपादित है—

‘यद्वृत्तं तु परार्थं स्यात् प्रधानस्योपकारकम् ।

प्रधानवच्च कल्प्येत सा पताकेति कीर्तिता ॥’

—नाट्य-शास्त्र : १६-२४

और 'प्रकरी' इस प्रकार—

‘फलं प्रकल्प्यते यस्याः परार्थार्थव केवलम् ।

अनुबन्धविहीनरवात् प्रकरीति विनिदिशेत् ॥’

—नाट्य-शास्त्र : १६-२५

अभिप्राय यह है कि 'पताका' और 'प्रकरी' उस नाटक के प्रासङ्गिक वृत्त हैं जिसके नायक की धर्मार्थकाम-रूप फल-सिद्धि उपनायक अथवा सहायक के भी प्रयत्नो की अपेक्षा करती है । पाँचों अर्थ-प्रकृतियों में केवल 'पताका' और 'प्रकरी' ही वस्तुतः नाटक के अवान्तर वृत्त के रूप में नाट्य-शास्त्रकारों द्वारा निर्दिष्ट हैं । 'बीज' 'बिन्दु' और 'कार्य' अर्थ-प्रकृति तो अवश्य है किन्तु प्रासङ्गिक वृत्त नहीं । वस्तुतः 'बीज', 'बिन्दु' और 'कार्य' में नाटक की 'अर्थ-प्रकृति' अथवा 'फलोपायपरम्परा' की कल्पना इसीलिये की गयी है कि इन्हीं के द्वारा नाटक के आधिकारिक इतिवृत्त (Main Plot) का उत्तरोत्तर विकास हुआ करता है और यथास्थान आधिकारिक और प्रासङ्गिक इतिवृत्त का सश्लेष रूप नाटकीय इतिवृत्त प्रकट हुआ करता है ।

अर्थ-प्रकृतियों की योजना का उद्देश्य

नाटक में अर्थ-प्रकृतियों की योजना से ही नायक का चरित-विकास नाटकीय बना करता है । केवल 'अवस्था-पञ्चक' के विश्लेषण में नाटक की रूपरेखा नहीं खड़ी

हो सकती । 'अवस्था-पञ्चक' की योजना से रसभाव की धारार्यें प्रवाहित हो सकती हैं । किन्तु 'नाटक' के रूप में रस-स्रोत का दर्शन तभी हो सकता है जब कि 'अर्थ-प्रकृति'-योजना हुई हो । 'सन्धि-पञ्चक' की कल्पना भी अर्थ-प्रकृति की कल्पना पर ही अवलम्बित है । सन्ध्यङ्गो का स्वरूप 'बीज', 'विन्दु' और 'कार्य' की अर्थ प्रकृति पर ही निर्भर है । सन्ध्यङ्गो के रूप में नाट्य-शास्त्र नाटक के जिस कथनोपकथन का विग्रह विश्लेषण करता है वह वस्तुतः अर्थ-प्रकृति योजना के ही रहस्य का स्पष्टीकरण है । या 'अवस्था-पञ्चक' क्या 'अर्थप्रकृति-पञ्चक' और क्या 'सन्धि-पञ्चक', सभी के सभी नाटक के कथनोपकथन में ही अपना अस्तित्व और उद्देश्य रखते हैं । नाटककार यदि चरित-विकास की दृष्टि से अवस्थाओं का उत्तरोत्तर सश्लिष्ट विकास करता है तो इतिवृत्त की दृष्टि से अर्थ-प्रकृतियों का यथोचित सनिवेश रचता है । 'सन्धि-पञ्चक' इस सश्लिष्ट इतिवृत्त के अवयवार्थ-रूप निकलते हैं और 'रस' है इस नाटक-रचना का अन्तस्तत्त्व, अन्तःसार किंवा अन्तर्नियामक ।



प्राचीन भारतीय रंगमंच की एक अनुपम नृत्त-नाट्य विधि

—डॉ० वासुदेवशरण

प्राचीन भारतीय-जीवन नृत्य, गीत, वाद्य और नाट्य के अनेक रुचिर प्रयोगों से भरा हुआ था। मातृभूमि की वदना करते हुए अथर्ववेद के पृथिवी-सूक्त में कवि ने पृथिवी पर होने वाले नृत्य-गीतों के इन मनोहर नेत्रोत्सवों का इस प्रकार उल्लेख किया है।

प्रस्थां गायन्ति नृत्यन्ति भूम्यां मर्त्याव्यैलम्बाः

(अथर्व १२-१-४१)

‘आनन्द भरी किलकारी से अपने कण्ठ को निनादित करने वाले मानव जिस भूमि में उमंग से गाते और नाचते हैं’—भारत-भूमि का यह यथार्थ चित्रण है। लगभग पाँच सहस्र वर्षों से भूमि के नदी-तट और गिरिकन्दर, अरण्य और क्षेत्र, ग्राम और नगर नृत्य और गीत से भरे रहे थे। स्त्रियों के सुरीले कण्ठ और पुरुषों के धन-गात्र शरीर, नृत्य और गीत का जो अपूर्व मंगल रचते थे उनसे यहाँ के जनपदों का वातातपिक जीवन, स्वस्थ विनोद और सुख सौहार्द से भरा हुआ था। प्राचीन साहित्य और शिल्प दोनों भारत की इस आनन्द-विधायिनी जीवन-पद्धति के साक्षी हैं। जिस प्रकार प्रकृति ने अपने सौंदर्य से मातृभूमि के शरीर को चतुरस्रशोभी बनाया था उसी प्रकार मनुष्य ने भी चारों खूटों में छाये हुए अपने जीवन को नृत्य और संगीत के आनन्द से सींच दिया। नृत्य और गीत की उस राष्ट्रीय गंगा के तटों पर आज पहले-सा जनमंगल नहीं दिखाई देता। यह सूनापन क्यों है और कब तक बना रहेगा? राजा और ऋषियों के, सती स्त्रियों और वीर पुरुषों के श्लाघ्य चरित्रों को अपने शरीरों की प्रदीप्त प्राणशक्ति से क्या हम नाट्य-रूप में पुनः प्रत्यक्ष न करेंगे? क्या हमारे बीच प्राचीन समाज नामक उत्सवों के प्रेक्षागारों में होनेवाले प्रेक्षणों के, पर्वोत्सवों में होने वाले नृत्य और गीतों के वे रमणीय अध्याय पुनः आरम्भ न होंगे? भारतीय रंगमंच कब तक नाट्यों के उस विधान से फिर श्री-सम्पन्न न बनेगा, जिसे महाकवि कलिदास ने ‘वाक्षुप-यज्ञ’ कहा था। गुप्त-युग में लिखते हुए कवि की वाणी थी—

न पुनरस्माकं नाट्यं प्रति मिथ्या गौरवम्

(मालविकाग्नि०)

अर्थात् नाट्य को जो हम अपने जीवन में इतना गौरव देते हैं उसमें सत्य है, उसके पीछे जीवन की साधना है, कृत्रिमता नहीं। आज नाट्य-लक्ष्मी के भवन सूने पड़े हैं। भारतीय आकाश के नीचे नृत्य, गीत और नाट्य के बिना मनुष्य जीवित कैसे है, यही आश्चर्य है। इस देश में यह महान् सत्य है कि जब तक रगमच का उद्धार न होगा तब तक साहित्य में जीवन की सचाई न आ सकेगी, जनता से उसका संपर्क न बनेगा और वह शक्तिशाली भी न हो सकेगा।

प्राचीन भारत के प्रेक्षागृहों का ध्यान करते हुए हमें जैन-साहित्य के राज-प्रश्नीय आगम-ग्रन्थ के उस प्रकरण का ध्यान आता है जिस में महावीर के जीवन-चरित को नृत्य-प्रधान नाट्य (डास-ड्रामा) में उतारा गया। इस नाट्य में रगमच की पूर्वविधि के रूप में नृत्य के कितने ही भिन्न-भिन्न रूपों का प्रदर्शन किया गया। इसे पढ़ते हुए ऐसा लगता है मानो हम प्राचीन भारत के किसी प्रेक्षागृह में जा बैठे हो जहाँ नाट्य-रूपी चाक्षुष-यज्ञ का विस्तार हो रहा हो और जिस में कला के अनेक चिह्नों को नृत्य के रूप में उतारा जा रहा हो।

जिस समय वेदिका और तोरणों से सुसज्जित एक महान् स्तूप की रचना हो चुकी और उसका दिव्य मंगल आरम्भ हुआ, उस समय सूर्याभदेव की आज्ञा से एक सौ माठ देवकुमार और देवकुमारियों के अभिनेतृ-दल ने वत्तीस प्रकार की नाट्य-विधि (वत्तिसइ वद्ध राट्टविहि) का प्रदर्शन करने के लिये रगभूमि में प्रवेश किया। इस नाट्य-विधि के अन्तिम वत्तीसवें कार्य-क्रम में तीर्थंकर सदृश महापुरुषों के जीवन-चरित्र का अभिनय किया जाता था। शेष आरम्भ की इकतीस प्रविभक्तियों में प्राचीन भारतीय नृत्य का ही उदार प्रदर्शन सम्मिलित था यह दार्शनिक नाट्य-विधि कला की पराकाष्ठा सूचित करती है। इस में कला के अभिप्रायों को नाट्य द्वारा प्रदर्शित करने की मनोहर कल्पना पाई जाती है।

इस कल्पना के मूल का भाव इस प्रकार है। जिस समय समाज में किसी महापुरुष के जन्म की मंगल-वेला आती है उससे पूर्व ही लोक का जीवन शनै-शनै अनेक प्रकार के मांगलिक रूपों से उसी प्रकार सुन्दर बनने लगता है, जिस प्रकार प्रभात में सूर्य के उदगमन से पूर्व उषा के सुनहले सौंदर्य से दिगन्त भर जाते हैं और मन्द जन के मरोवगे में कमल सूर्य का स्वागत करने के लिये खिल जाते हैं। नील, पीत, द्योत, रक्त कमलों का का यह उल्लास सूर्योदय की ही एक प्रविभक्ति या छटा है। इसी प्रकार महापुरुष के आगमन के समय दुखी मानवों के चित्त-रूपी कमल तिमि नई आभा में प्रमुदित होते और खिल जाते हैं। इसी प्रकार की काव्यमयी कल्पना उन निम्न नाट्य-विधि के द्वारा व्यक्त की गई है। पन्द्रह से उन्नीस तक पाँच

प्रविभक्तियों में वर्णमाला के अक्षरों का भी अभिनय दिखाया गया है। वस्तुतः ये अक्षर मनुष्य की वाणी के प्रतिनिधि हैं। महापुरुष का आगमन वर्णों में अपूर्व तेज भर देता है। इन सीधे-सादे अक्षरों के अनन्त सम्मिलन से लोक का मूक कण्ठ किस प्रकार मुखरित हो उठता है, इसे महापुरुष के व्यक्तित्व का चमत्कार ही कहना चाहिए। राष्ट्र की वाणी महापुरुष की महिमा से किसी उदात्त तेज से भर जाती है। उसमें सत्य का विलक्षण भास्वर रूप प्रकट होने लगता है, मानो किसी सारस्वत लोक से सत्य का शतधार और सहस्रधार भरना उन्मुक्त हो गया हो और प्रतिकण्ठ में उसका अमृत जल बरसने लगा हो। राष्ट्र की वाणी का तेज ही साहित्य की वाणी का तेज बनता है, और ऐसा तभी होता है जब महान् पुरुष उसमें सत्य, धर्म, तप, त्याग, सयम, यज्ञ इत्यादि उदार भावों को भर देता है। धार्मिक विश्वास के अनुसार प्रत्येक मन्त्र या धारणी की शक्ति विश्वास के सनातन महान् सत्य की ही कोई किरण होती है जो उस मन्त्र के अक्षरों में गभित हो जाती है। सत्य की शक्ति से ही जीवन के मुरझाए हुए विटप पल्लवित होते हैं। सत्य के बीज में प्ररोहण की महाशक्ति है। वर्णमाला का प्रत्येक अक्षर विश्वव्यापी सत्य के किसी न किसी अंश का संकेत करता है।

इसी प्रकार और भी अनेक अभिप्रायों से इस सुन्दर नाट्य-विधि का निर्माण सम्भूत चाहिए। प्राचीन भारतीय कला के अलंकरण ही नाट्य के अभिप्राय बनाए गये। कला के अलंकरणों को भी भावों की अभिव्यक्ति की वारह-खड़ी कहना चाहिए। पूर्ण घट, स्वस्तिक, धर्मचक्र, शंख आदि अभिप्रायों के पीछे अर्थों की गहरी व्यञ्जना है। उन प्रविभक्तियों या नाट्यांगों का क्रमशः उल्लेख किया जाता है—

(१) पहली प्रविभक्ति में स्वस्तिक, श्रीवत्स, नन्द्यावर्त, वर्धमानक, भद्रासन, पूर्णकलश, मीन युगल, दर्पण, इन आठ मांगलिक चिह्नों के आकारों का नृत्य में प्रदर्शन किया गया। इसे मंगल भक्ति-चित्र कहते थे।

(२) दूसरे भक्तिचित्र में आवर्त, प्रत्यावर्त, श्रेणी, प्रश्रेणि, स्वस्तिक, सौवस्तिक, वर्धमानक, मत्स्याण्डक, मकराण्डक, पुष्पावली, पद्मपत्र, सागर-तरंग, वासन्तीलता, पद्मलता आदि कलात्मक अभिप्रायों का नाट्य के द्वारा रूप खड़ा किया गया है। श्रेणी, प्रश्रेणि को प्राकृत में सेडि, पसेडि कहा गया है। हिन्दी का सीढ़ी शब्द इसी से बना है। नृत्य में सेडि की रचना किस प्रकार की होती होगी इसका एक उदाहरण भरहुत स्तूप से मिले हुए एक शिलापट्ट के दृश्य के रूप में देख सकते हैं। इस समय वह इलाहाबाद संग्रहालय में सुरक्षित है। इसमें एक प्रस्तार (पिरेमिड) का निर्माण किया गया है। नीचे की पक्ति में आठ अभिनेता हाथों को कंधों के ऊपर उठाए हुए खड़े हैं। दूसरी पक्ति में चार व्यक्ति हैं जिनमें से प्रत्येक के

पैर नीचे वाले दो व्यक्तियों के हाथों पर रुके हैं। तीसरी पंक्ति में दो व्यक्ति हैं और सबसे ऊपर उनके हाथों पर केवल एक पुरुष उसी प्रकार अपने दोनों हाथ ऊँचे उठाए हुए खड़ा है। नाट्य के ये प्रकार संप्रदाय-विशेष की संपत्ति न होकर विशाल भारतीय जीवन के अंग थे।

(३) तीसरे भक्तिचित्र में ईहामृग, वृषभ, तुरग, नर, मकर, विहग, व्याल, किन्नर, रुद्र, गरुड, चमर, कुजर, वनलता, पद्मलता का रूप अभिनय में उतारा गया।

(४) चौथी भक्ति में तरह-तरह के चक्रवाल या मण्डलो का अभिनय किया गया है। मयुरा के जैन स्तूप से प्राप्त आयाग-पट्टों पर इस प्रकार के चक्रवाल मिले हैं जिनमें दिक्-कुमारियाँ मण्डलाकार नृत्य करती हुई दिखाई गई हैं।

(५) आबलि सन्नद्ध पाँचवीं प्रविभक्ति में चन्द्रावली, सूर्यावली, वलयावली, हसावली, एकावली, तारावली, मुक्तावली, कनकावली, रत्नावली इन स्वरूपों का नृत्य-नाट्यात्मक प्रदर्शन किया गया है।

(६) छठी प्रविभक्ति में सूर्योदय और चन्द्रोदय के बहुरूपी उद्गमनोद्गमनो का चित्रण किया गया। भारतीय आकाश में सूर्य और चन्द्र का उदित होना प्रकृति की नित्य रमणीय घटनाएँ हैं। उनके दर्शन के लिये मनुष्य क्या देवों के नेत्र भी उत्सुक रहते हैं। कवि और साहित्यकार उनके लिये अनेक ललित कल्पनाओं से समन्वित सुन्दर शब्दावली का अर्थ्य अर्पित करते हैं। अपने सूर्योद्गम और चन्द्रोद्गम के दिव्य अपरिमित मण्डल को हमें जीवन की भाग-दौड़ में भूल नहीं जाना है। वत्तीस नाट्य-प्रतिष्ठानों की कल्पना करने वाले नाट्याचार्यों के मन उनके प्रति जागरूक थे। विशाल गगनागार में मुनहने रथ पर बैठे हुए उपकालीन सूर्य समस्त भुवन को आलोक और चैतन्य के नवीन विधान से प्रतिदिन भर देते हैं। कितने पक्षी अपने कलरव से उनका स्वागत करते हैं, कितने पुष्प उनके दर्शन के लिये अपने नेत्र खोलते हैं, कितने चराचर जीव उनकी प्रेरणा से जीवन के सहस्रमुखी व्यापारों में प्रवृत्त हो उठते हैं—ये कल्पनाएँ सूर्योदय के नाट्याभिनय में मूर्तिमती हो उठती होगी। चन्द्र-सूर्य के आकाश में उगने, चढ़ने, ढलने और छिपने का पूरा कौतुक नृत्य में उतारा जाता था। आगे की तीन भक्तियों में क्रमशः यही दिखाया गया है।

(७) चन्द्रागमन और सूर्यागमन प्रविभक्ति। इसमें चन्द्र और सूर्य के प्राचीन दिना में चक्कर आवाश-मध्य में उठने के रूप का अभिनय किया जाता था।

(८) सूर्याग्रण-चन्द्रावरण। इसमें सूर्य और चन्द्र के ग्रह-गृहीत होने का

दृश्य दिखाया जाता था । प्रकाश से आलोकित सूर्य और ज्योत्स्ना से उद्योतित चन्द्र मनुष्य की बुद्धि और मन के विकास का ही प्रदर्शन करते हैं; किन्तु महापुरुष की सात्विक प्रेरणा से विकसित हुए मन बीच में आसुरी अधकार या तमोगुण की छाया से किस प्रकार हतप्रभ हो जाते हैं और फिर किस प्रकार उस बाधा को हटा कर अधकार पर प्रकाश की विजय होती है, यही संघर्ष इस नृत्य-विधि में दिखाया जाता था ।

(६) सूर्यास्तमन-चन्द्रास्तमन । सूर्य और चन्द्र का स्वाभाविक विधि से अस्त हो जाना यह इस नाट्य-विधि का दृश्य था ।

(१०) दशवी विभक्ति में चन्द्रमण्डल, सूर्यमण्डल, नागमण्डल, यक्षमण्डल, भूत-मण्डल, राक्षस-मण्डल, महोरग-मण्डल, गधर्व-मण्डल, इन नाना रूपों का प्रदर्शन किया जाता था । ये देव-योनियाँ नानाविध स्वभाव वाले मानवों की प्रतिरूप हैं ।

(११) ग्यारहवें स्थान पर अनेक प्रकार की गतियों का प्रदर्शन किया जाता था । जैसे ऋपभ-ललित, सिंह-ललित, हयविलवित, गजविलवित, मत्त हयविलसित, मत्त गजविलवित, मत्त हयविलवित आदि आकृतियों से सुशोभित द्रुतविलवित नामक नाट्य-विधि का प्रदर्शन किया गया ।

(१२) बाहरवी प्रविभक्ति में सागर प्रविभक्ति, नागर प्रविभक्ति का प्रदर्शन हुआ ।

(१३) तेरहवें स्थान में नन्दा प्रविभक्ति, चम्पा विभक्ति, का प्रदर्शन किया गया । यह नन्दा और चम्पा नामक लताओं की अनुकृति-मूलक नाट्य-विधि थी ।

(१४) चौदहवें स्थान में मत्स्याण्डक प्रविभक्ति, मकराण्डक प्रविभक्ति, जार-प्रविभक्ति, और मार प्रविभक्ति की नाट्य-विधि का अभिनय हुआ । इनमें से कई नामों का यथार्थ स्वरूप इस समय स्पष्ट नहीं होता, किन्तु नाट्य की प्रतिभा से नाट्याचार्यों को इनकी पुनः कल्पना करनी होगी, अथवा साहित्य के ही किसी अंग से इन पर प्रकाश पड़ना सम्भव है । इसके अनन्तर पाँच प्रविभक्तियों में वर्णमाला का प्रदर्शन किया गया ।

(१५) क वर्ग प्रविभक्ति ।

(१६) च वर्ग प्रविभक्ति ।

(१७) ट वर्ग प्रविभक्ति ।

(१८) त वर्ग प्रविभक्ति ।

(१६) प वर्ग प्रविभक्ति ।

(२०) इस विभाग में अशोक पल्लव, आम्रपल्लव, जम्बूपल्लव, कोशाम्ब पल्लव, इन प्रविभक्तियों का प्रदर्शन हुआ ।

(२१) तदनन्तर पद्म-लता, नाग-लता, अशोक-लता, चम्पक-लता, आम्र-लता, वामन्ती-लता, वन-लता, कुन्द-लता, अतिमुक्त लता, श्याम-लता, इन प्रविभक्तियोंके स्वरूप का प्रदर्शन अभिनय द्वारा किया गया, जिसे लता-प्रविभक्ति नामक इक्कीसवीं नाट्य-विधि कहते थे ।

इसके अनन्तर निम्नलिखित दश नृत्य प्रविभक्तियों का प्रदर्शन हुआ ।

(२२) द्रुत नृत्य ।

(२३) विलम्बित नृत्य ।

(२४) द्रुत-विलम्बित नृत्य । दशकुमार चरित में कन्दुक-नृत्य के अन्तर्गत इसका वर्णन किया गया है ।

(२५) अञ्चित नृत्य ।

(२६) रिमित नृत्य ।

(२७) अञ्चित-रिमित नृत्य ।

(२८) आरम्भ नृत्य (अत्यन्त उग्र विधान वाला नृत्य)

(२९) भसोल नृत्य (इसका ठीक अर्थ स्पष्ट नहीं । संभवतः भसल या भ्रमर नृत्य में इसका संवध था ।)

(३०) आरम्भ-भसोल नृत्य ।

(३१) उत्पात, निपात, सकुचित, प्रसारित, खेचरित, भ्रान्त, सम्भ्रान्त नामक गतियों का प्रदर्शन हुआ ।

(३२) इसके अनन्तर बहुत से देवकुमार और देवकुमारियों ने मिलकर भगवान् महावीर के जीवन-चरित की घटनाओं का नाट्य-प्रदर्शन किया, जैसे महावीर का देवलोह में चरित, अवतार, गर्भ-परिवर्तन, जन्म, अभिषेक, बालभाव, यौवन, कामभोग, निष्क्रमण, तपश्चरण, ज्ञानोत्पादन (कैवल्य-ज्ञान), तीर्थ-प्रवर्तन (उपदेश) और परिनिर्वाण आदि लीलाओं का प्रदर्शन किया गया । इस प्रकार यह दिव्य रमणीय तीर्थ-वर्ग चरित नामक वृत्तीमयी नाट्य-विधि समाप्त हुई । इस नाट्य-विधि में अन्नगन्त चार प्रकार के वाद्ययंत्र (तत, वितत, धन, मुपिर) चतुर्विध गीत (उत्क्षिप्त, पादान्त, मन्दाय, गेचिन), चतुर्विध नाट्य (अञ्चित, रिमित, आरम्भ, भसोल), एवं

चतुर्विध अभिनय (दाष्टान्तिक, प्रात्यन्तिक, सामान्यतो-विनिपात, लोकमध्यावसानित) द्वारा देवकुमार और देवकुमारियो ने अपूर्व रस-सृजन और कला-प्रदर्शन से दर्शको को मुग्ध कर दिया ।

अवश्य ही सुन्दर कलात्मक अभिप्रायो के अभिनय से उज्जीवित इस नृत्त-नाट्य मे धार्मिक भेदो के लिए अवकाश न था । महावीर के जीवन-चरित का अभिनय हो, राम और कृष्ण चरित हो, या बुद्ध का दिव्य चरित हो, वह तो नाटक की अन्तिम कडी थी । प्रत्येक महापुरुष का चरित एक ही श्रलौकिक सर्वत्र व्यापक महान् सृष्टि-सत्य और चैतन्य-तत्त्व की व्याख्या करता है । चरित के अन्तर्गत नीति और धर्म के अनेक गुण प्रकट होते हैं । उनका प्रदर्शन मानव मात्र के हृदय को प्रेरणा देने वाला होता है । अतएव द्वात्रिंशिक नाट्य-विधि को सच्चे अर्थों में प्राचीन भारतीय रंगमंच की सार्वजनिक विधि कह सकते हैं । इसके अभिनेताओ मे स्त्री-पुरुष समान रूप से भाग लेते थे । उनकी १०८ सख्या से ही इसका बृहत् रूप और सभार सूचित होता है ।



‘काव्येषु नाटकं रम्यम्’

—प्रो० गुलाब राय

काव्य—रसरूप मनुष्य के हृदयगत आनन्द की अभिव्यक्ति को काव्य कहते हैं। ब्रह्मानन्द और काव्यानन्द में केवल यही अन्तर होता है कि पहला ससार निरपेक्ष और पूर्णतया आत्मगत होता है परन्तु काव्य का आनन्द ससार-निरपेक्ष तो नहीं होता किन्तु लौकिक से इस बात में भिन्न होता है कि उसमें व्यक्तित्व रहते हुए भी वह क्षुद्र स्वार्थों से ऊँचा उठा हुआ होता है। कवि का हृदय जन-साधारण के हृदय के साथ स्पन्दित हो मुखरित होता है। विज्ञान की अपेक्षा कवि का दृष्टिकोण अधिक मानवीय होता है। वैज्ञानिक मनुष्य को भी पत्थर, मेंढक, और बन्दर की तुलना में रख उसे प्रकृति के घरातल पर ले आता है और कवि प्रकृति का भी मानवीकरण, कर उसे भाव-समन्वित बना देता है। काव्य में विज्ञान का-सा सामान्यीकरण रहते हुए भी वैयक्तिकता और आनन्द की मात्रा अधिक रहती है। सामान्यीकरण में मानसिक तत्त्व रहते हुए भी वह बाह्य-सापेक्ष अधिक होता है किन्तु व्यक्ति विशेष में सम्बन्ध नहीं रहता।

विभाग—इसीके आधार पर पाश्चात्य देशों में काव्य के विषयगत या अनुकृत (Epic) और आत्मगत या प्रगीत (Lyric) रूप से दो विभाग किये गये हैं। अनुकृत में जगवीती अधिक रहती है और प्रगीत में आपबीती। भारतीय साहित्य-शास्त्र में काव्य के दृश्य और श्रव्य दो रूप बताये गये हैं। यह आधार काव्य की ग्राहकता के ऐन्द्रिक माध्यम पर निर्भर है। इस ग्राहकता के साथ ग्रहण करने वाले के बौद्धिक स्तर के साथ काव्य के प्रभाव-क्षेत्र का भी प्रश्न रहता है। दृश्य-काव्य में नेत्र और श्रवण दोनों के ही द्वारा काव्य का आस्वादन किया जाता है। ब्रह्मा से ऐसे ही खेल की याचना की गई थी जो दृश्य और श्रव्य दोनों हो—‘क्रीडनकीयमिच्छामो दृश्य श्रव्य च यद्भवेत्’ और श्रव्य-काव्य में श्रवणोन्द्रिय का ही काम रहता है। जहाँ दृश्य-काव्य में दो माध्यम होने के कारण दर्शक की कल्पना पर कम बल पड़ता है और प्रभाव अधिक सजीव रहता है वहाँ श्रव्य-काव्य और विशेष कर पाठ्य-काव्य का प्रभाव क्षेत्र सीमित रहता है। बालको और अशिक्षितों के लिए सूक्ष्म की अपेक्षा मूर्त और प्रत्यक्ष अधिक प्रभावोत्पादक होता है। मनुष्य का वर्णन चाहे जितना सजीव हो किन्तु

चित्र के सामने उसे द्वार माननी पड़ती है। जब चित्र चलते-फिरते हाड-मांस-चाम के भाव-भगिमामय हो तब नकल और असल में विशेष अन्तर नहीं रहता है।

नाटक—दृश्य-काव्य में रूपक, नाटक आदि आते हैं। जैसा कि ऊपर कहा गया है कि दृश्य-काव्य की ग्राहकता के दो ऐन्द्रिक माध्यम हैं—नेत्र और श्रवण। जो नाटक में दिखाया जाता है वह वास्तव में दृश्य श्रव्य ही होता है किन्तु वह नितान्त बाह्य जगत से सम्बन्ध नहीं रखता है। उसका मूल स्रोत होता है—भाव-जगत्, जो कि काव्य की आत्मा, रस का आधार है। नाट्य-शास्त्र में आचार्य भरत ने ब्रह्मा के मुख से, जिनके पास पीडा और क्लेश से अस्त संसार के आनन्द मुलभ साधन की याचना करने गये थे, कहलाया है। 'त्रैलोक्यस्य सर्वस्य नाट्य भावानुकीर्तनम्' (नाट्य-शास्त्र १।१०४)। नाटक तीनों लोको के भावों का अनुकरण है। प्रगीत काव्य में भी भाव रहते हैं किन्तु वे वैयक्तिक कुछ अधिक होते हैं। इसमें व्यापक मानवता के भाव रहते हैं। इसमें विषयगतता के साथ भाव-प्रधानता भी रहती है। नाटक का भावानुकीर्तन लोक वृत्तानुकरण पर आश्रित होता है।

‘नानाभावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम्।

लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतं ॥’

नाट्य-शास्त्र १-१०८।१०९

दशरूपककार ने नाटक को अवस्थाओं की (जो मानसिक अधिक होती है) अनुकृति कहा है। साहित्य-दर्पणकार ने अभिनय-तत्त्व को प्रधानता देते हुए रूप के आरोप के कारण रूपक कहा है—‘रूपारोपात्त रूपकम्’। अलङ्कार में उपमेय पर उपमान का (मुख पर चन्द्र का) आरोप रहता है। रूपक में नट पर अनुकार्य दुष्यन्त आदि का आरोप रहता है। नट से सम्बन्ध रखने के कारण नाटक नाटक कहलाता है। नाटक यद्यपि रूपक का भेद है (नाटक दशरूपको में एक है) किन्तु अब वह व्यापक बन गया है।

अरस्तू की परिभाषा—अरस्तू ने गम्भीर नाटक (Tragedy) को उत्तम नाटक का प्रतिनिधि मानकर उसकी परिभाषा इस प्रकार की है।

‘A Tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also as having magnitude complete in itself, in language, with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the parts of the work, in a dramatic, not in a narrative form, with incidents arousing pity and fear wherewith to accomplish its catharsis of such emotions.’

अर्थात् 'ट्रेजडी' उस कार्य का अनुकरण है जिसमें गम्भीरता के साथ आकार की स्वतः पूर्णता हो और जो सब प्रकार के प्रसन्नतोत्पादक उपकरणों से अलंकृत भाषा में व्यक्त हो और जिसकी रचना नाटकीय ढंग से की गई हो, न कि प्रकथन या विवरण के रूप में की गई हो (यही गुण उसको महाकाव्य से पृथक् कर देता है)। इसमें ऐसी घटनाएँ रहती हैं जो करुणा और भय को जागृत कर उन भावों का रेचन या निकास कर देती हैं। भावों के रेचन (निकास) द्वारा उनका परिष्कार हो जाना नाटक का मुख्य उद्देश्य है। इस परिभाषा में ट्रेजडी के निम्नलिखित तत्त्व मिलते हैं

विश्लेषण—(१) गाम्भीर्य (२) स्वतः पूर्णता (३) अलंकरणपूर्ण भाषा (४) विवरण के स्थान में अभिनयात्मकता (५) करुणा और भय जागृत करने वाली घटनाएँ (६) उद्देश्य रूप से भावों का परिष्कार।

महत्त्व—हमारे यहाँ भावों को प्राधान्य तो दिया गया है किन्तु उनकी परिधि सीमित नहीं बनाई गई है। उसकी कलात्मकता पर काफ़ी बल दिया गया है और उसके साथ उसके ज्ञानात्मक तत्त्व की भी उपेक्षा नहीं की गई है। साथ ही इसके उद्देश्यों में नैतिकता को प्रधानता दी गई है।

लोकोपदेशजनन नाट्यमेतद्भविष्यति ।

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ॥

न स योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यन्नदृश्यते ।

—प्रथम अध्याय

नाटक के आनन्द और विश्रामदायी तत्त्व को भी भरतमुनि ने पर्याप्त महत्त्व दिया है।

दुःखार्तानां भ्रमार्तानां शोकार्तानां तपस्विनाम् ।

विश्रामजनन लोके नाट्यमेतद्भविष्यति ॥

नाट्य-शास्त्र १-१११११२

उसको धर्म, अर्थ और काम का भी साधक और दुर्विनीत लोगों की बुद्धि को ठिकाने लगाने वाला, नपुंसक भीरु और कायरों को बल प्रदान करने वाला तथा शूरों के लिए उत्साहवर्द्धक बताया है। साथ ही अज्ञानियों को ज्ञान देने वाला और पंडितों को पांडित्य देने वाला, विलासियों के लिए विलास का देने वाला, दुःखार्त लोगों के चित्त की स्थिरता और शान्ति का देने वाला कहा है।

धर्मो धर्मं प्रवृत्तानां कामः कामोपसेविनाम् ।

निग्रहो दुर्विनीतानां मत्तानां व्रमन क्रिया ॥

बलीवानां घाट्यं करणयुत्साहः शूरयानिनाम् ।
प्रबोधानां विधोषश्च वंदुष्यं विदुषामपि ॥
ईश्वराणां विलासश्च स्वैर्यं दुःखार्दितस्य च ।
अर्थोपजीविनामर्थो धृतिरुद्विग्न चेतसाम् ॥

नाट्य-शास्त्र १-१०५।१०८

यह महत्त्व भक्तो का-सा श्रुतिपाठ नहीं वरन् वास्तविक है क्योंकि इसकी ग्राह्यता का प्रभाव व्यापक है । इसीलिये इसको पंचमवेद कहा है और इसका अधिकार शास्त्र या कम ज्ञान वाले लोगों को भी बतनाया है—‘तस्मात् सृष्टापर पंचम सार्ववर्णिकम्’ । नाटक, महाकाव्य, और उपन्यास तीनों ही काव्य रम के साथ जनता में उपदेश की कटु-श्रीपधि को ग्राह्य बनाने के साधन रहे हैं किन्तु तीनों में भेद है ।

महाकाव्य, उपन्यास और नाटक—जगवीती का वर्णन गद्य और पद्य दोनों में हो सकता है । पद्य में जो वर्णन होता है, वह प्रायः महाकाव्य के रूप में होता है । रामायण हमारे यहाँ का आदि महाकाव्य है । महाकाव्य में पद्य के आकार के अतिरिक्त जातीय अथवा युग की भावना का प्राधान्य रहता है । तुलसी के समय हिंदू जनता की भावनाओं का जैसा जीता-जागता चित्र रामचरितमानस में मिलता है वैसा अन्यत्र नहीं मिलता । उसका नायक जाति का नायक और प्रतिनिधि होता है । महाकाव्य एक प्रकार से संस्कृति-प्रधान होता है । वाल्मीकि रामायण के आरम्भ में जैसे पुरुषोत्तम की महर्षि वाल्मीकि को चाह थी, वे सभी गुण भारतीय संस्कृति के मान्य गुण थे । रघुवंश में भी ‘शैशवेऽम्पस्त विद्याना यौवने विपर्ययिणा’ आदि श्लोको में भारतीय संस्कृति की रूप-रेखा प्रस्तुत की गई है । साकेत में भी ‘मै आर्यों का आदर्श बताने आया’ में सांस्कृतिक पक्ष का ही उद्घाटन किया गया है ।

गद्य के अनुकरणात्मक रूपों में उपन्यास की मुख्यता रहती है । नाटक गद्य और पद्य के बीच की चीज है और अब उसमें गद्य का प्राधान्य होता जाता है । नाटक पुद्गल गद्य तो नहीं होता तो भी उसकी गणना प्रायः गद्य में ही की जाती है । (गीत-नाट्यो की दूसरी बात है) । उनमें कथोपकथन की प्रधानता रहने के कारण वह गद्य के (‘गद्’ घातु बोलने के अर्थ में आता है) शब्दार्थ का अधिक अनुकरण करता है । महाकाव्य की अपेक्षा इन दोनों में व्यक्ति अर्थात् चरित्र-चित्रण की प्रधानता रहती है । रामायण और उत्तररामचरित के राम में थोड़ा अन्तर है । रामायण के राम जातीय नेता, उद्धारक, जाति-रक्षक और आदर्श पुरुष हैं । उनमें आर्य-नम्यता भूतिमान होकर आती है । उत्तररामचरित के राम व्यक्ति के रूप में आते हैं । वे राजा हैं किन्तु राजा के साथ वे अपना निजी सुख-दुख रखते हैं । सब चीजों में उनका

निजी सम्बन्ध दिखाई पड़ता है। उत्तररामचरित में हमको उनके हृदय का अधिक परिचय मिलता है। जब वे कहते हैं कि दुःख के लिये ही राम का जीवन है, तब उनका व्यक्तित्व निखर आता है।

उपन्यास और नाटक में व्यक्ति का प्राधान्य रहता है, किन्तु इनके दृष्टिकोण में अन्तर है। उपन्यास चाहे जिस रूप में हो, भूत से ही सम्बन्ध रखता है। वह आख्यान का ही रूप है। आजकल अंग्रेजी में भविष्य से सम्बन्ध रखने वाले भी उपन्यास लिखे गये हैं किन्तु उनमें भी लेखक भविष्य को देखकर यानी उसे भूत बनाकर उसका पीछे से वर्णन करता है। नाटक का भी विषय भूत का ही होता है, किन्तु नाटककार उसे प्रत्यक्ष घटना के रूप में दिखाना चाहता है। वह भूत को आँखों के सामने घटाने का प्रयत्न करता है। उपन्यास घटी हुई घटना को कहता है। नाटककार कहता नहीं है, बरन् वह घटना की प्रत्यक्ष में आवृत्ति कर द्रष्टाओं को उनकी ही आँखों से दिखाना चाहता है। वह सिनेमा के आपरेटर की भाँति अपना व्यक्तित्व छिपाये रखता है। यदि उसका व्यक्तित्व कहीं दिखाई पड़ता है तो वह किसी पात्र के रूप में पाठकों के सामने आता है। उसको अगर पाठक लोग आवरण के भीतर से पहिचान लें तो दूसरी बात है लेकिन वह स्वयं आवरण उतारता नहीं है। इसी आधार पर काव्य के दृश्य और श्रव्य दो भेद किए गये हैं।

महाकाव्य में विषय का विस्तार तो उपन्यास का-सा रहता है किन्तु महाकाव्य आदर्शोन्मुख अधिक होता है। उपन्यास जीवन का पूरा चित्र देने का प्रयास करता है। यद्यपि उपन्यास में भी चुनाव रहता है तथापि नाटक में चुनाव की कला अधिक परिलक्षित होती है। वह ऐसे दृश्य चुनता है जिनसे कथन का तारतम्य दृढ़े बिना संक्षेप में पात्रों का चरित्र व्यजित हो जाय और रस की अभिव्यक्ति हो जाय। इसीलिए नाटक में तीन मुख्य तत्त्व माने गए हैं : वस्तु, नायक और रस। इन्हीं के आधार पर रूपको का विभाजन होता है। उपन्यास की अपेक्षा नाटक में रस की अभिव्यक्ति कुछ अधिक होती है कम से कम भारतीय नाटकों में। पाश्चात्य नाटकों में उद्देश्य को अधिक महत्त्व दिया जाता है। नाटक में महाकाव्य और उपन्यास जैसी बाह्यार्थता रहती है किन्तु पात्रों की प्रगीत काव्य जैसी भाव-परायणता भी रहती है। नेत्रों के अनुरजन के साथ शिक्षा और उपदेश 'कान्ता सम्मिततयोपदेशयुजे' की उक्ति को सार्थक करता है। नाटक में उपन्यास की इसी वास्तविकता के साथ महाकाव्य के से आदर्श की व्यञ्जना रहती है। नाटक एक साथ मनोरजन और शिक्षा का कारण बन जाता है।



हिन्दी लोक नाट्य का शैली-शिल्प

—डॉ० दशरथ प्रोभा

प्रसिद्ध नाट्यकार बर्नार्ड शॉ ने एक बार नाटको की उत्पत्ति के विषय में अपना मत प्रगट करते हुए कहा था—नाटक हमारी दो उद्दाम प्रवृत्तियों के सम्मेलन से पैदा हुआ है—नृत्य देखने की प्रवृत्ति और कहानी सुनने की प्रवृत्ति । इस उक्ति को यदि अपने देश के धातावरण में रखकर देखें तो नृत्य और इतिवृत्त के साथ संगीत को और समाविष्ट कर देना होगा । यूरोप की जन-रुचि के विषय में तो नहीं कह सकते किन्तु हमारी लोक-रुचि नृत्य और संगीत के उपरान्त कहानी को स्थान देती है । उसका प्रमाण यह है कि ग्रामीण जनता को यदि नृत्य देखने और मधुर संगीत सुनने को मिल जाये तो सुसंगठित इतिवृत्त की उन्हें अपेक्षा नहीं रहती ।

विद्वानों का मत है कि लोक-नाट्य का मूल आधार नृत्य है । भारत ही नहीं विश्व के विविध भागों में लोक-नाट्य को नृत्य पर अवलम्बित माना जाता है । प्रमाण यह है कि जापान का 'नोड्रामा' वहाँ के 'ता-माई' नामक नृत्य का विकसित रूप है । यह नृत्य धान की फल पकते समय कृषक-हृदय के उल्लास को अभिव्यक्त करता था, जो कालान्तर में 'नोड्रामा' नाम से विख्यात हुआ ।

यूनान में फल काटते समय एक विशेष प्रकार का नृत्य प्रचलित था जिसे 'द स्क्रैड थॉग्स पलोर आफ टिप्टोगम' कहते थे, जिसे समय पाकर नाटक का रूप धारण किया । उल्लास-सूचक नृत्यों के अतिरिक्त पूर्ण आयु प्राप्त करने वाले मृत-व्यक्ति के शव को सम्भार के लिए ले जाते समय भी अनेक देशों में नृत्य की प्रथा थी । ई० पूर्व पाँचवीं शताब्दी से थैगियस जाति में यह प्रथा पाई जाती थी । रोमन-जाति में मृतक को दफनाने के लिए ले जाते समय पूर्वजों की आकृति के मुखौटे पहन कर जलूम के साथ नृत्य करने की प्रथा थी । वर्मा के नाट, जापान के क्यूरा, इन्डो-मिगियस के रहस्य और मिस के ओमिरिन जातियों में मृत-व्यक्तियों की उपामना और तत्सम्बन्धी नृत्य प्रचलित थे । रिज्वे महोदय का मत है कि ये विशेष नृत्य नाटक की उत्पत्ति के मूल आधार हैं ।

वेद में नृत्य

हमारे देश में भी नृत्य का इतिहास अत्यन्त प्राचीन है । वेदों में सर्वप्रथम

इसका उल्लेख ऋग्वेद में मिलता है। रगमच के ऊपर अपना उल्लासमय नृत्य दिखलाने वाली नर्तकी की समता कवि प्रातःकाल प्राची क्षितिज के रगमच पर अपने शरीर को विशद रूप से दिखलाने वाली ऊषा के साथ करता हुआ अपनी कला-प्रियता का परिचय देता है।

यजुर्वेद और आपस्तम्भ श्रौत सूत्रों में ऐसे नृत्य का उल्लेख मिलता है, जिसमें आठ दासी कन्यायें सिर पर जल के घड़े रखकर वाद्य-संगीत के साथ 'भाजीली' गीत गाती हुई धूम-धूम कर नाचती थी।

हिन्दू-मन्दिरों में देवदासियों के नृत्य की परम्परा अति प्राचीन प्रतीत होती है। काश्मीर महाराज जयापीड के पुण्ड्रवर्धन मन्दिर में नृत्य करने वाली नर्तकी का पटरानी तक बन जाना प्रसिद्ध घटना है। किन्तु यह समझना भ्रामक होगा कि मन्दिरों में पुरुष नर्तकों का सर्वथा अभाव था। 'शिल्पदिकारम्' नामक तमिल के अति प्राचीन काव्य एव चोलकालीन शिलालेखों में पुरुष नृत्यकारों के शाक्यै-कूत्तु नृत्य का उल्लेख मिलता है। मन्दिरों में नृत्य प्रदर्शन के लिए नियत स्थान नाट्य-मंडप, नट-मन्दिर, कूत्तम्बलम् नाम से अभिहित थे।

हमारे देश में नृत्य-कला इतनी विकसित हुई कि इसने नैतिकता के पक्षपातियों को भक्ति-परम्परा के द्वारा और भौतिकतावादियों को लौकिक शृंगार के रसास्वादन से सन्तुष्ट कर दिया। प्रथम वर्ग मन्दिरों और मठों में नाट्य-शास्त्र के नियमों के अनुसार भगवान की लीलाओं को नृत्य-नाटकों के रूप में देखता रहा। दूसरा ग्रामीण वर्ग शास्त्रीय नियमों से मुक्त रह कर अपनी मौलिकता के बल से नृत्य को संगीत रूपकों में विकसित करता रहा। प्रथम कोटि के नृत्यकार आन्ध्र में 'कृशुपडि', तजौर में भागवतकम् और आसाम में औजापकि नाम से प्रतिनिधि नाट्यकार माने गए किन्तु शास्त्रीय नियमों से अपरिचित लोक-नाट्यकार साहित्य के क्षेत्र से बहिष्कृत समझे गए। ज्यो-ज्यो नागरिक जीवन और ग्रामीण जीवन का भेद-भाव मिटता जा रहा है, त्यो-त्यो लोक-कवि की उत्कृष्ट रचनाएँ सम्मान की अधिकारिणी समझी जा रही हैं।

हम पूर्व कह आए हैं कि नृत्यकला नाटकों की जननी है। इस कला का वरद हस्त मिलने पर काव्यों और पुराणों का भी नाटक रूपान्तर उपस्थित किया गया। उड़ीसा के शिलालेखों के आधार पर यह प्रमाणित हो चुका है कि जगन्नाथपुरी के मन्दिर में सन् १४७७ ई० में प्रतापरुद्रदेव की प्रेरणा से जयदेव का 'गीत गोविन्द' नृत्य-रूप में अभिनीत हुआ। एक शिलालेख के आधार पर यह प्रमाणित हो गया है कि उस समय जगन्नाथ जी के मन्दिर में गीत गोविन्द का ही गान विहित था।

१८वीं शती में कैथिकी पुराण का नाटक रूपान्तर पूनपाणि नरसिंह महाराज की आज्ञा से खेला गया ।

दूसरी ओर जन-कवियों ने गूढ़ भाषा से अपरिचित जनता के लिए पौराणिक, धार्मिक, सामाजिक एवं राजनीतिक आख्यानों को मनोरंजक रीति से हृदयगम कराने के लिए नृत्य को प्रधान साधन बनाया । वे लोग घटनाक्रम के विकास, और पात्रों के वार्त्तालाप को शब्दों के अतिरिक्त नृत्य की मुद्राओं से अभिव्यक्त करते रहे । जनक-वियों ने नृत्य, संगीत के उपरान्त काव्य-तत्त्व को महत्त्व दिया । वे घटना-क्रम को नाटकीय स्थिति तक शास्त्रीय विधि-विधान के अनुसार नहीं ले जाते, वे घटनाओं को स्वच्छन्द रीति से विचरण करने देते हैं । यदि काकतालीय न्याय से शास्त्रीयता का निर्वाह हो जाए, तो भी उन्हें इसका भान तक नहीं होता । नाट्य-शास्त्र के आधार पर कतिपय विद्वानों का मत है कि प्रारम्भ में हमारे देश में नृत्य की एकरूपता थी । किन्तु स्थानीय प्रभाव के कारण कालान्तर में इसके अवान्तर भेद होते गए । आज मूलतः चार रंगों में—भरतनाट्यम्, कथाकली, मनीपुरी और कथक नृत्य—में इसकी अभिव्यक्ति हो रही है ।

डाक्टर कीय का मत है कि वैदिक यज्ञों के अवसर पर होने वाला लोक-नृत्य मन्दिरो का आश्रय पाकर यात्रा नाटक, रासनाटक, भरतनाट्य आदि में विकसित हो गया । इस प्रकार लोक-नाटकों की दो धाराएँ हो गई । एक धारा से धार्मिक नृत्य-नाटकों की परम्परा चली और दूसरी परम्परा लोक-नाटकों के रूप में विकसित होती रही । इन धार्मिक नाटकों ने कला का एक स्वरूप धारण किया किन्तु सामान्य जनता ने दूसरे नृत्य-नाटकों को केवल विनोद के लिए ग्रहण किया और उसकी कलात्मक बारीकियों को उपेक्षित माना ।

जन-सामान्य के लिए पवित्र पर्व और ऋतु-सम्बन्धी उत्सव मूलतः मनोविनोद के उत्तम अवसर थे । पण्डित और पुजारियों ने धार्मिक उत्सवों का जब पारलौकिकता में ही नाता जोड़ा और संस्कृत नाटक राज-प्रासादों तक सीमित रह गया तो सामान्य जनता ने विनोद का स्वतन्त्र साधन निकाला । आर्यों के अति प्राचीन पर्व होलिका-दहन को लीजिए । (कुछ विद्वानों का मत है कि आर्यों के भारत में आने से पूर्व यह पर्व मनाया जाता था क्योंकि इसमें म्लिन्ता-जुलता रूप यूरोप में आज भी मिलता है । गत वर्ष को मृतक मानकर उसका दाह सन्कार किया जाता था और उन अवसर पर नृत्य-गीत के द्वारा जनता मनोविनोद किया करती थी ।) भारत में जनता का नवने अधिक उल्लानकारी यह पर्व आज भी तद्बत् चलता जा रहा है । उन अवसर पर नृत्य और नाट्य की छटा गाँव-गाँव देखने को मिलती है । होलिका में अग्नि

प्रज्वलित होने पर ग्रामीण जनता सामूहिक नृत्य-गान के द्वारा आमोद मनाती है । इस अवसर पर प्रहसन, भाण, नाटक आदि खेले जाते हैं जिनका मूलाधार नृत्य होता है ।

जननाटक का तंत्र

जन नाटक से हमारा तात्पर्य उन नाटको से है जिनके अभिनय के लिये रगमच और प्रसाधन की विशेष तैयारी नहीं करनी पड़ती । सामान्य शिक्षित व्यक्ति ग्रामीणों के लिये जिन नाटको का अभिनय करते हैं वे लोक-नाट्य कहलाते हैं । इन नाटको में कीर्तनियाँ, विदेसिया, स्वाग, रास, लड़ा, भवाई, लडित, तमाशा, नौटकी, कुचुपुडि लैहोरोवा आदि प्रसिद्ध हैं ।

नृत्त, नृत्य, नाट्य

लोकनाट्य-साहित्य को समझने के लिये नृत्त, नृत्य और नाट्य का अन्तर समझना आवश्यक है ।^१ नृत्त में केवल अंग विक्षेप होता है । और यह अंग विक्षेप ताल और लय पर आश्रित होता है । दक्षिण में अलरिप्पु और जठिस्वरम् इसी कोटि में आते हैं ।

नृत्य — 'नृती गात्र विक्षेपे' । नृती में क्यप् प्रत्यय लगाकर नृत्य शब्द बनता है । भावाश्रय होने वाले नृत्य की तीन विशेषतायें धनिक इस प्रकार लिखते हैं :—

- (१) नृत्य में भावो का अनुकरण प्रधान रहता है ।
- (२) इसमें आंगिक अभिनय पर बल दिया जाता है ।
- (३) इसमें पदार्थ का अभिनय रहता है ।

अभिनय-दर्पणकार लिखते हैं —

आस्येनालम्बयेद्गीत हस्तेनार्थं प्रदर्शयेत् ।

चक्षुभ्या दर्शयेद्भावं पादाभ्यां तालमादिशेत् ।

‘मुख से गीत का सचार हो, हाथों की मुद्रा से अर्थ की स्पष्टता हो नेत्रों से भावो का प्रस्फुटन हो और ताल-लय के अनुसार पद-सचरण हो ।’

नृत्त और नृत्य में अन्तर

(१) नृत्त में अंग-विक्षेपण केवल ताल और लय के सहारे होता है किन्तु नृत्य में वह भावो के आधार पर अवलम्बित रहता है ।

(२) नृत्त में किसी विषय का अभिनय अभीष्ट नहीं किन्तु नृत्य में पदार्थ का अभिनय आवश्यक है ।

(३) नृत्त केवल सौन्दर्य-विधेयक है किन्तु नृत्य भावाभिनय में सहायक ।

(४) नृत्त स्थानीय होता है किन्तु नृत्य सार्वभौमिक ।

नाट्य ✓

नाट्य शब्द की व्युत्पत्ति के विषय में मतभेद है । 'नाट्यदर्पण' इसकी उत्पत्ति 'नाट्' धातु से मानता है किन्तु 'नाट्यसर्वस्वदीपिका' में इसकी उत्पत्ति मूल धातु 'नट्' से मानी गई है । कुछ लोग 'नट्' धातु को 'नृत्' धातु का प्राकृत रूप मानते हैं । किन्तु बहुमत इस पक्ष में है कि, नाट्य शब्द 'नट्' धातु से बना है जिसका अर्थ है अभिनय करना । घनजय और घनिक से नाट्य की विशेषताएँ बताई हैं ।—

१—नाट्य को रूपक कहने का कारण यह है कि अभिनयकर्त्ता पर मूल-कथा के व्यक्तियों का आरोप^१ किया जाता है ।

२—नाट्य में नायक की धीरोदात्त, धीरोद्धत आदि अवस्थाओं और उनकी वेश-रचना आदि का अनुकरण^२ प्रधान रहता है ।

३—नाट्य में सात्विक अभिनय प्रमुख रूप से विद्यमान होता है ।

४—नाट्य में वाक्यार्थ का अभिनय होता है ।

५—नाट्य रसाश्रित^३ होता है ।

अन्तर

नृत्य और नाट्य दोनों अनुकरणात्मक होते हैं किन्तु प्रथम में भावों का अनुकरण पाया जाता है और द्वितीय में अवस्थाओं का । नृत्य में कयोपकथन की अपेक्षा नहीं रहती, किन्तु नाट्य का यह आवश्यक अंग है । नृत्य केवल नेत्र का विषय है किन्तु नाट्य नेत्र और श्रवण दोनों का । नृत्य में पदार्थ का अभिनय प्रस्तुत किया जाता है किन्तु नाट्य रसाश्रित होने के कारण वाक्य-अभिनय की अपेक्षा रखता है ।

रूपकों में नाटक

रूपक और उप-रूपकों के भेद-प्रभेदों की संख्या ३० तक पहुँच गई है । उप-रूपक नृत्य के अधिक समीप हैं और रूपक उप-रूपकों के विकसित रूप हैं । रूपकों में

१. रूपकं तरसमारोपात्

२. लयस्थानाकृतिर्नाट्यम्

३. दशपर्व रसाश्रयम्

भी नाटक की गणना पूर्ण विकसित रूप में मानी जाती है । जिस दृश्य रूपक का इतिवृत्त प्रख्यात और नायक राजवश का पुरुष हो जिसे दिव्याश्रय प्राप्त हो, जो नाना विभूति एव विलासादि गुणों से सयुक्त हो, जिसमें उपयुक्त सख्या वाले अक्र और प्रवेशक हो जिस काव्य में राजाओं के चरित्र उनके क्रिया-कलाप उनके सुख-दुख से अनेक भावों और रसों का आविर्भाव हो वह नाटक कहलाता है ।

नाट्यशास्त्र १८ अध्याय ।

राजकीय सरक्षण में होने वाले नाटकों में उपर्युक्त शास्त्रीय गुणों का निर्वाह अनिवार्य था । किन्तु लोक-नाटकों में जन-जीवन की अभिव्यक्ति स्वाभाविक थी अतः लोक-नाटकों का परीक्षण नाट्य-शास्त्र के नियमों के आधार पर करना उपयुक्त न होगा । जन-नाटक की कलात्मकता का परीक्षण करने के लिए यह जान लेना आवश्यक है कि उनमें नृत्य की रमणीयता के साथ-साथ नाटकत्व किस मात्रा में विद्यमान होता है । नाटकत्व के लिए कथोपकथन के अतिरिक्त कोई न कोई कथानक अनिवार्य-सा माना जाता है । कथानक में जितनी सुसम्बद्धता होगी, आरोहावरोह रहेगा और घटनाएँ कौतूहलवर्द्धक होगी, नाटक उतना ही प्रभावशाली होगा । तात्पर्य यह है कि नाटक में नृत्य एव कथोपकथन के अतिरिक्त घटनाओं की सुसम्बद्धता अनिवार्य है । जिन खेलों में ये सभी गुण विद्यमान होते हैं वे उच्च कोटि के नाटक माने जाते हैं । किन्तु जन-नाटकों में कथानक की सुसम्बद्धता के लिए कार्यविस्था, अर्थ-प्रकृति एव सन्वि-योजना का उतना ध्यान नहीं रखा जाता जितना उनके समयोपयोगी और जनरुचि के अनुरूप होने का ।

नृत्य के अतिरिक्त लोक-नाटक में सबसे अधिक ध्यान संगीत का रखना होता है । इसका कारण है कि अर्ध-शिक्षित एव अशिक्षित जनता तक कवि-भाव पहुँचाने का साधन मधुर गीत होता है, प्राजल भाषा नहीं । अर्थ-गाम्भीर्य से अपरिचित जनता को संगीत की सरसता, नृत्य की मुद्रा एव पात्रों के अभिनय के कारण भाषा-ज्ञान की अल्पता खटकने नहीं पाती । लोक-नाटक की यही सबसे बड़ी विशेषता है । लोक-नाटकों में कथानक के मन्थर प्रवाह के मध्य नृत्य-संगीत की लघु तरणी थिरकती

१. प्रख्यातवस्तुविषये प्रख्यातोदात्त नायक चैव ।

राजिष वंश चरित तथैव दिव्याश्रयोपेतम् ॥१०॥

नानाविभूति सयुक्तभूद्धि विलासादिभिर्गुणैश्चैव ।

अक्रप्रवेशकाव्य भवति हि तन्नाटकं नाम ॥११॥

नृपतीना यच्चरित नानारस भाष समृत बहुषा ।

सुख दुःखोत्पत्तिकृतं भवति तन्नाटकं नाम ॥१२॥

चलती है। इसी कारण दर्शक १० वजे रात्रि से सूर्योदय तक नाटक का रसास्वादन करता रहता है।

लोक-नाटकों में संगीत-नाटक का स्थान

संगीत-नाटक के नाम पर लोक-नाट्य परम्परा में अनेक प्रकार के नाटक अभिनीत होते हैं। प्रतिभा किमी जाति विशेष या वर्ग में सीमित नहीं रहती। प्रकृति के प्रांगण में विचरण करने वाले ग्राम्य जीवन से प्रभावित होकर अनेक अर्द्ध-शिक्षित एवं अशिक्षित व्यक्तियों ने प्रतिभा-ज्ञान के बल पर ऐसी रचनाएँ की हैं जिनकी गणना सत्साहित्य में की जाती है। अपढ जुलाहा कवीर, वंश-परम्परा से शास्त्र-ज्ञान-व चित चर्मकार रैदास, ग्रामीण समाज में परिपालित जायसी आदि मस्ती के भोके में जो पद कह गये वे साहित्य के शृंगार बन गए। जिस प्रकार काव्य के क्षेत्र में महानुभावों ने प्रतिभा ज्ञान के बल से उच्च कोटि का साहित्य निर्मित किया है उसी प्रकार नाटक के क्षेत्र में भी कतिपय मेधावी ग्रामीणों ने नवीन प्रयोगों द्वारा रम्य रचनाएँ की हैं। इन विविध प्रयोगों का संक्षिप्त परिचय इस प्रकार दिया जा सकता है।

सर्वप्रथम अपने आनन्दोद्वेग को अभिव्यक्त करने के लिए उपयुक्त शब्दों के अभाव में किसी ग्रामीण ने मुद्राएँ प्रदर्शित की होगी। जब शब्द किन्हीं कारणों से मौन धारण कर लेते हैं तो अंगुलि-विक्षेप के द्वारा मूक व्यक्ति अपने हृद्गत भावों को व्यक्त करने को व्याकुल हो उठता है। यही मूक अभिनय या पेन्टोमाइम कहलाता है। मूक अभिनय के पश्चात् जब नृत्य और संगीत का संयोग हो गया और उस में संगीत की अपेक्षा नृत्य की प्रधानता रही तो वह अभिनय 'वैले' बन गया। कालान्तर में गीतों में प्रभविष्णुता आ गई और नृत्य से उनकी प्रधानता दी जाने लगी। इस प्रकार जहाँ 'वैले' में गीत नृत्य पर आधारित थे वहाँ गीतों की प्रमुखता के कारण नृत्य गीतों पर आधारित बन गये इन प्रकार संगीत-नाटक का जन्म हुआ। ये संगीत-नाटक दो रूपों में विकसित हुए। एक रूप तो म गीत को ही प्रमुख मानकर पल्लवित होता रहा, किन्तु दूसरा रूप कथानक एवं कथोपकथन में भी नाटकीयता का समावेश करता रहा।

विभिन्न भाषाओं में संगीत नाटक

संगीत-नाटक किनी न किनी रूप में प्रत्येक भाषा में विरचित हुए हैं और अद्यापि रचे जा रहे हैं। अगम में कीर्तनिया, बंगाल में जात्रा, बिहार में विदेनिया, मध्य प्रदेश में राम, स्वाग, पंजाब में गिहा, गुजरात में भवाई, महाराष्ट्र में गोघट, आन्ध्र में पदागान भी प्रसिद्ध लोक-नाट्य परम्परा पाई जाती है। यहाँ संगीत-नाटकों का

संक्षेप में परिचय दिया जायगा । सर्व प्रथम दक्षिण के नाटको पर प्रकाश डालना समीचीन होगा ।

यक्षगान

दक्षिण में यक्षगान नामक नाटक आज भी प्रचलित है । इन नाटको का इतिहास आठवीं शताब्दी के शिलालेखों में उपलब्ध है । विजयनगर राज्य में ब्राह्मण-मेला नामक कलाकारों का समुदाय अभिनय के लिए प्रसिद्ध था । उक्त राज्य के अधःपतन के दिनों में ये कलाकार तत्कालीन राज्य के आश्रय में रहने लगे । ये लोग राम और कृष्ण की लीलाओं को गान द्वारा प्रस्तुत करते । इस शैली में अभिनय के समय पात्र यक्ष गन्धर्वों का रूप धारण करते थे इस कारण ये स गीत-रूपक यक्ष-गान नाम से प्रसिद्ध हुए । ऐसे नाटको के सर्वश्रेष्ठ रचयिता विप्र नारायण और राजगोपाल स्वामी हैं । इनके यक्ष-गानों का आज भी प्रचार है । मन्दिर के सम्मुख विशाल मैदान में दो मशालों के प्रकाश के मध्य मुद्रांग और द्रोन की ध्वनि के साथ-साथ रक्तिराग में देव-चरित का गान सहस्रोंामी जनता को आज भी मुग्ध बनाता रहता है ।

दक्षिण में कथाकली, भरतनाट्यम्, पठकम्, कट्युकोटिकल मोहिनियत्तम्, कोरत्तियत्तम्, तुल्लल, एलायुत्ति, पुरप्पतु एवं ६ प्रकार के भगवतीपत्तू (तिय्यातु, पन, पत्तु, कनियरकलि, मुतिपत्तु) प्रसिद्ध स गीत-नाटक हैं ।

यात्रा^१

यात्रा-नाटको का उद्गम कब और कैसे हुआ इस विषय में विद्वानों ने समय-समय पर विचार किया है । प्रागैतिहासिक काल की नाट्य-परम्परा को यदि पृथक् रखकर देखे तो सर्वप्रथम बौद्ध ग्रन्थ 'ललित-विस्तार' में यात्रा-नाटकों का उल्लेख मिलता है । तदुपरान्त यात्रा का सबसे अधिक सम्बन्ध जगन्नाथ जी की रथ-यात्रा, स्नान-यात्रा आदि से जोड़ा जाता है । श्रीमद्भागवत के उपरान्त कृष्ण की रास-लीलाओं से यात्रा-नाटक अत्यधिक प्रभावित हुए और वैष्णव धर्म के अभ्युदय के दिनों में ये नाटक विकास की चरम कोटि पर पहुँच गए ।

यदि प्रागैतिहासिक काल को देखे तो भरत मुनि के नाट्य-शास्त्र में यात्रा का संकेत मिलता है । Mr. E. P. Horcuiter का तो मत है कि वैदिक काल में भी यात्रा-नाटक प्रचलित थे ।^२

१ प्राचीन काल में धार्मिक मेलों को यात्रा कहते थे ।

2 Even the Vedic age knew yatra, a memorable heirloom of Aryan antiquity The gods of the Rig-Veda were hymned in choral procession Some of the Sam-Veda hymns re-echo the rude mirth of the Primitive yatra dances.

यात्रा-नाटक चाहे जितने प्राचीन हो किन्तु उनका विकास मध्ययुग में चैतन्य और शंकरदेव की शक्ति पाकर चरम उत्कर्ष को प्राप्त हुआ । चैतन्य देव यात्रा नाटकों में स्वयं अभिनय करते थे । उनके विद्वान् शिष्यों में इतनी क्षमता थी कि गौरांग कृष्ण-लीला के किसी एक प्रसंग को निर्धारित करके पात्रों का निर्णय कर देते थे और वे पात्र मंच पर ही नाटक की रचना और उसका अभिनय एक ही काल में साथ-साथ करते जाते । इस अभिनय में संगीत और कथोपकथन को महत्व दिया जाता था । कथानक की चरम-परिणति (Climax) की ओर ध्यान न देकर ईश्वर-प्रेमियों के हृदय में भगवल्लीला का जीता-जागता रूप दिखाना उन भक्तों को अभीष्ट था ।

यात्रा-नाटकों में कृष्णलीला की प्रधानता रही । कृष्ण-यात्रा से पूर्व शक्ति-यात्रा का प्रचार था । यात्रा-मंडलियाँ देश में घूम-घूम कर शक्ति और कृष्ण की विविध लीलायें दिखाती । प्रारम्भ में गीत-गोविन्द, श्रीमद्भागवत, चंडीदास आदि कवियों के पदों के आधार पर अपनी सवाद-योजना के द्वारा कृष्ण-यात्राएँ अग्निनीत होती रही । कृष्ण-जीवन की सुप्रसिद्ध कथाओं को अभिनय द्वारा प्रदर्शित करना इनका लक्ष्य था । कालान्तर में यात्रा-मंडलियाँ लौकिक प्रेम-गाथाओं को भी कथा-वस्तु बनाकर नाटक खेलने लगी ।

चैतन्य ने यात्रा-नाटकों में नवजीवन का संचार किया । इतिहास में जिन व्यक्तियों का उल्लेख हम सम्बन्ध में मिलता है, उनमें दुर्लीगाँव के निवासी शिशुराम अधिकारी का नाम प्रसिद्ध है । यात्रा-नाटक सकीर्तन और कवि के गीतों में लुप्तप्राय हो चले थे किन्तु शिशुराम अधिकारी ने अपनी अभिनय-कला की क्षमता के बल पर इसके शिल्प को परिष्कृत कर दिया ।

यात्रा-नाटक आज भी प्रचलित हैं । इनमें वाक्य-संगीत के साथ-साथ कुछ गद्य-रचनाएँ भी स्थान पाने लगी हैं । ये नाटक किसी देवता की यात्रा (मेला या नगर-भ्रमण) के अवसर पर खेले जाते थे । जब प्रतिमा का जलूस निकलता तो भक्त जनता मार्ग में उत्साह के साथ देव-गाथा का गान गाती, नृत्य दिखानी एवं अभिनय के रूप में देवचरित प्रदर्शित करती । दर्शक इन्हीं के द्वारा पौराणिक कथाओं का ज्ञान प्राप्त करते ।

रासलीला

यात्रा-नाटकों के समकक्ष महत्व रखने वाली जन-नाटकों में रासलीला श्रेणी है । रासलीला में रास नृत्य की प्रधानता रहती है । रासलीला का गीतवाच सम्बन्ध श्रीमद्भागवत से है । ऐसा प्रतीत होता है कि भागवत में जब से गोपियों के साथ कृष्ण की रासलीला का वर्णन किया गया और भगवान् ने उद्धव से कहा :—

अद्भुतं कथा शृण्वन् सुभद्रा लोक पावनी ।

गायन्ननुस्मरन् कर्म जन्म चाभिनयन् मुहु ॥

(श्रीमदभागवत एकादश स्कध, एकादश अध्याय श्लोक २३)

भगवान् की लीला का अभिनय भक्ति के लिए आवश्यक कार्य माना गया । इस कार्य से अभिनेता और दर्शक दोनों को पुण्य की प्राप्ति और मनोविनोद का अवसर प्राप्त हुआ । रासलीला ब्रजभूमि की लोक-नृत्य पर आधारित एक नाट्य-शैली थी जो समस्त उत्तर भारत में व्याप्त हो गई । आज भी परम्परा के अनुसार प्रायः नित्य यमुना के पुलिन पर किसी वृक्ष के समीप या किसी मंदिर के प्रांगण में या ऊँचे टीले पर एक चौकी रख दी जाती है और उसके नीचे चार-पाँच सगीतज्ञ विविध वाद्य यंत्रों के साथ बैठे जाते हैं, गीत गोविन्द, श्रीमद्भागवत्, ब्रह्मवैवर्त पुराण से उद्धृत श्लोक अथवा सूरदास, नंददास आदि भक्तों के कतिपय पदों का नादी (मंगलाचरण) के रूप में गायन होता है । तदुपरान्त राधाकृष्ण आसन पर विराजमान होते हैं और लीला प्रारम्भ होती है ।

रासलीला-नाटको में रास-नृत्य अनिवार्य है । रास-नृत्य का किसी समय इतना आकर्षण था कि नाटकी के प्रबन्धक भी अपने सामाजिक नाटको के प्रारम्भ होने से पूर्व रास-नृत्य अवश्य प्रदर्शित कराते थे । आज भी किसी न किसी रूप में यह लीला पूर्ववत् चल रही है ।

रासलीला के नाटक आद्योपान्त सगीत-नाटक हैं । कृष्ण-जीवन की विविध घटनाएँ दिखाने का इनमें प्रयास किया जाता है । इसके आरम्भ का पता अभी नहीं है । रास-नाटको की कथा वैष्णव और जैन दो धर्म-ग्रन्थों से ग्रहण की जाती है । जैन-मन्दिरों में रास-नाटको के अति प्राचीन उद्धरण मिलते हैं । जैन-धर्म में दसवीं शताब्दी में रास-नाटको का उल्लेख मिलता है । इन धार्मिक नाटको का कथानक धर्मग्रन्थों से अल्प परिवर्तन के साथ ग्रहण होता है । कथा-सूत्र को जोड़ने के निमित्त सगीतज्ञ सूत्रधार और उनके मित्र आद्योपान्त यंत्र के समीप विद्यमान रहते हैं । वे गीतों द्वारा कथा-सूत्र जोड़ते चलते हैं । पात्रों की वेश-भूषा में परिवर्तन करने के लिए समय-समय पर पात्रों के सम्मुख एक आवरण-सा ढाल दिया जाता है जिससे अभिनेताओं को दर्शक देख न सकें । सम्पूर्ण नाटक नृत्य और सगीत पर अवलम्बित रहता है । कभी-कभी कृष्ण की दो-तीन लीलाएँ एक ही रात्रि में अभिनीत होती हैं । इस प्रकार आठ बजे रात्रि से प्रारम्भ होकर लीलाओं का क्रम प्रातः काल तक चलता रहता है । इन लीला-नाटको में कथा की गति सगीत की ध्वनि के सहारे मन्द-मन्द रीति से बढ़ती है । कथोपकथन का भी सुन्दर रूप कभी-कभी दिखाई पड़ता है । वीणा,

मुरलिका, पखावज और मृदंग आदि वाद्यों का कभी मधुर, कभी गहन, घोष-आद्योपान्त सुनने को मिलता है। आजकल हारमोनियम-तबले का स्वर सुनाई पड़ता है।

उन नृत्य और गेय नाटकों का शास्त्रीय विवेचन करने पर इन्हें नाट्य-रासक अथवा प्रेक्षणाक की कोटि में रखा जाता है।

स्वाग-भवाई और लड़ा

ये तीनों लोक-नाट्य जन-नाटकों की शृंगारी पद्धति में प्रसिद्ध हैं। तीनों का एक जैसा तत्र एव एक जैसी शैली है। तीनों में लौकिक प्रेम की प्रधानता होती है, और तीनों का अभिनय व्यवसायी नाट्य-मंडलियाँ गाँव-गाँव दिखाती हुई भ्रमण करती रहती हैं। स्वाग का दूसरा नाम संगीत-नाटक है। इन नाटकों में सुल्ताना डाकू से लेकर भतृहरि और अलाउद्दीन वादशाह से भक्त पूरनमल जैसे महात्मा नायक बनाये जाते हैं। ग्रामीण जनता विशाल नयकारे का अत्यन्त गम्भीर घोष सुनकर गृह-कार्य त्याग, कोसों तक उत्सुकतापूर्वक जाती दिखाई पड़ती है। रात्रि में नौ-दस घण्टे इन नाटकों का अभिनय प्रारम्भ होता है, और कभी-कभी सूर्योदय के उपरान्त समाप्त होता है। अभिनेताओं की संख्या ८-१० तक होती है। वे ही पच्चीसों पात्रों का अभिनय कर लेते हैं। अभिनेताओं में एक नृत्य-कुशलपात्र सम्पूर्ण कथानक का अभिनय नृत्य-के द्वारा प्रदर्शित करता है। उसके धूँध का कितना भाग कब और कौन अनावृत होता है और भीहो और नेत्रों की भाव-भंगिमा कैसे परिवर्तित होती है, इसी नृत्य-कौशल पर नाटक की सफलता अवलम्बित होती है। वह अपने पैरों की गति, हाथों की मुद्रा, भीहो के कटाक्ष में विविध प्रकार के भावों एव रसों की अनुभूति करा देता है। नान्दी, मूत्रधार, विद्रूपक, नायक, नायिका आदि प्रमुख पात्र उसमें रगमच पर आद्योपात्त विद्यमान रहते हैं। मनोविनोद के लिये धूम्रपान की व्यवस्था रहती है। श्रान्त-स्नान्त पान रगमच के कोने में लेट कर थोड़ा विश्राम भी कर लेता है।

एक-दो अभिनेता इतने कुशल होते हैं कि वे द्वारपाल से राजा तक भिक्षुक से राजमहिषी तक सभी का अभिनय सफलतापूर्वक कर लेते हैं। संगीतज्ञों को वेद्य, मोरठ, सारंग, नामरी, सोहनी, पुरवि, प्रभात, रामकलि, विलावल, कालीगदा, ग्रामावरी, मारू आदि रागों का ज्ञान होता है। प्रमुख पात्रों की स्मरण-शक्ति ऐसी होती है कि सम्पूर्ण गाने उन्हें कंठस्थ होते हैं। संगीतज्ञों का महारा पाकर वे स्वाभाविक रीति में अभिनय के नाच अपना पूरा पाठ प्रदर्शित कर देते हैं। लोक-नाटकों में कयोपकरण भी त्रिजिता के माध्यम से होता है। वे लोग भजन, गजन, गरवा, रान, दुहा, दोहरा, नारती, मोरठा, छप्पच, रेस्ता आदि छन्दों का प्रयोग करते हैं। मगीन में प्रायः पंचम और धँवत की प्रयुज्जता रहती है। प्रत्येक पात्र नगीतज्ञ होता है और

वह पचम स्वर में ही गायन करता है, ताकि उपस्थित जनता उसकी वाणी सुन सके ।

वेशभूषा

स्वाग, भवाई, लह्वा आदि लोक-नाटको में घाघरा, घोती, अगरखा, छड़ी आदि का उपयोग होता है । घोती के पहनने, छड़ी के धारण करने के ढंग से पात्र राजा या फकीर, पंडित या कृषक, मंत्री या सिपाही बन जाता है । इन नाटको में सबसे विलक्षण पहनावा ओढनी है । ओढनी के सिर पर धारण करने की शैली और मुखमुद्रा के परिवर्तनों के द्वारा पात्रों की मनोवृत्ति आशिक रूप में अभिव्यक्त हो जाती है । लोक-नाट्य की सबसे अधिक कौशलपूर्ण कला इसी में झलकती हैं । भावाभिव्यक्ति के उपयुक्त रससिक्त पदावली की अपेक्षा, भीनी ओढनी के अन्तराल से कौशलपूर्ण कटाक्ष की कला अधिक सहायक होती है ।

शास्त्रीय विवेचन

लोक-नाट्य का तत्र शास्त्रीय तत्र से पृथक् होता है । इनमें पञ्च-सन्धियों, कार्य-अवस्थाओं, अर्थ-प्रकृतियों, सन्ध्यन्तरो आदि को ढूँढने के लिए सिर खपाना व्यर्थ है । लोक-कवि कथा-वस्तु की रचना में एक के उपरान्त दूसरी घटना को अव्यवस्थित ढंग से जोड़ते जाते हैं । रगमच पर पट-परिवर्तन और दृश्य-परिवर्तन की आवश्यकता नहीं होती । वहाँ सकलन-त्रय की अपेक्षा नहीं । त्रासदी लिखकर नाट्य-शास्त्र के आदेशों का विरोध करना संस्कृतज्ञ नाट्यकार शोभाजनक नहीं मानते थे । लोक-लीक पर चलने के कारण गम्भीर त्रासदी नाटको का हमें संस्कृत साहित्य में अभाव दिखाई पड़ता है । ऐसे नाटको की मनोहर छटा हमें लौकिक नाट्य-साहित्य में देखने को मिलती है । किसी नदी या जलाशय के तट पर या उपवन के रम्य मार्ग में सुन्दर वृक्ष के पास एक ऊँचे टीले पर चौकी का बना रगमच राजमहल से लेकर दीन कुटीर तक, राजसभा से लेकर युद्धभूमि तक सभी प्रकार के दृश्यों का निर्माण संगीत के बल पर करता रहता है । कुकुम, खडिया, गेरू, काजल आदि सामग्री इनके लिए प्रसाधन की वस्तुएँ हैं । प्रकाश के लिए मशालों की व्यवस्था होती है । कपड़ों के मशाल, अरडी के तेल के छोटे-बड़े कुप्पे, नेपथ्य निर्माण की एक-दो चादरें इनके उपकरण हैं । कभी-कभी चेहरे (Masks) लगाकर पशु-पक्षी, भालू-बन्दर, देव-दानव का वेश धारण किया जाता है । पात्र के अस्त्र-शस्त्र एवं वस्त्राभूषण आदि की कल्पना उसके आगमन के समय गाए जाने वाले गीतों से की जाती है । यह आवश्यक नहीं कि गीत के अनुसार उसका परिधान हो ही । यह तो निस्सन्देह कहा जाता है कि हिन्दी साहित्य में त्रासदी की जितनी अधिक रचना लोक-नाट्यों में हुई उतनी कदाचित् अन्यत्र नहीं । कारण यह है कि नाट्य-शास्त्र के विधि-विधानों से अनभिज्ञ, जीवन की पाठशाला में शिक्षित ग्रामीण कवि, यथार्थ स्थितियों के प्रदर्शन में तल्लीन रहा ।

उसने नमाज में प्रायः साधु को दुराचारी, धनी को कृपण और डाकू को उदार देखा। उमके काँठ में गान फूट पड़ा। उसने वास्तविक महात्मा को दुखी और दुरात्मा को सुखी देखा। उसने प्रेमियों को दीर्घकाल तक तप-साधना करने पर भी प्रणय में असफल देखा। असफलता के कारण वियोग में तड़प-तड़प कर अन्तिम क्षणों में प्रेमी का नाम जपते हुए सुना। उसे ट्रेजडी की वह सामग्री मिली जिसका उसने उपयोग किया और हीर-रांभा, लैला-मजनून जैसे करुण नाटकों की रचना हुई। ये नाटक दानाव्दियों से ग्रामीण जनता का मनोविनोद करते चले आ रहे हैं।

समाज की कुरीतियों पर व्यंग करने और शक्तिशाली अधिकारियों के विरुद्ध पीड़ितों का ध्यान आकर्षित करने का सर्वप्रथम श्रेय इन्हीं प्रतिभाशाली ग्रामीण नाट्यकारों को मिलना चाहिए। नागरिक नाट्यकार ग्राम्य जीवन में घुलमिल नहीं पाते। अतः ग्रामीणों के दुख-सुख से सर्वथा अनभिज्ञ होने के कारण वे ग्रामीण समाज के हृदय को छू नहीं पाते।

ग्रामीण नाट्यकारों ने प्रेम, आर्थिक संकट, अधिकारियों की उच्छृंखलता, वीरों के शौर्य, माहसियों के साहस, धार्मिकों की तपस्या, ढोंगियों के आटम्वर, पति-प्रतापी की विपत्ति, समाज की कुरीतियाँ, नवीन सभ्यता की श्रुतियाँ आदि को नाटक की कथा-रसु का आधार बनाया। रामायण और महाभारत, श्रीमद्भागवत और विविध पुराण, इतिहास और लोक-वार्ता के आधार पर चिर-विश्रुत कथाओं में समयानुसूल कल्पना का पुट मिलाकर लोक-नाटकों का उत्तिवृत्त निर्मित होता चला आ रहा है। चिर-विश्रुत कथाओं में तत्कालीन राजा-रईसों की नामावलियों एवं घटना-वलियों को संयुक्त कर देना उनके वाणें हाथ का खेल है। सकलन-त्रय के बन्धन में बँधना मुक्त प्रकृति के निर्वन्ध वातावरण में पला कवि क्या जाने। वह परम्परा से जो चुनता और शोध से जो देखता रहा है उसमें अपनी कल्पना का रंग मिलाता जाता है। वह राम-रावण युद्ध से लेकर गांधी-गवर्नमेंट की लड़ाई को कथानक बना सकता है। इतिहास-प्रसिद्ध अमरसिंह से लेकर बलिया के प्रसिद्ध विद्रोही नेता चीतू पाटे तक की जीवनी उत्तिवृत्त के रूप में दिया देता है। मुल्ताना डाकू से रूपा टाकू तक के डकैतों के जीवन-चरित्र को नाटक का उत्तिवृत्त बना डालता है। उन घटनाओं में शास्त्रीय ऋम की अपेक्षा सगोत के महत्त्व की ओर अधिक ध्यान देता है।

ट्रेजिक तत्त्व .

ट्रेजडी में संघर्ष का तत्व अधिक महत्त्व होता है। वह संघर्ष कभी व्यक्ति के विरुद्ध मनोरिणों, भिन्न-भिन्न विचारों, प्रतिशूल रूद्धा-आकांक्षाओं, अथवा विरोधी उद्देश्यों में निहित रहता है; कभी व्यक्ति और व्यक्ति में, अथवा व्यक्ति और परि-

स्थिति में यह सघर्ष दृष्टिगत होता है। कभी-कभी इनमें से एक या कई का सघर्ष दिखाई देता है और कभी इनमें सभी प्रकार के सघर्षों का योग रहता है। मुख्य यह है कि घोर सघर्ष के मध्य जब नायक को मृत्यु या भयानक दुख मिलेगा तभी ट्रेजडी सिद्ध होगी।

लोक-नाटको के अन्त में मृत्यु एव भयानक कष्ट तो प्रायः देखने को मिलता ही है साथ ही साथ कभी-कभी उस दुःखमय अन्त तक पहुँचने की प्रक्रिया में कार्य-कारण का सम्बन्ध भी बुद्धिसंगत होता है। ऐसे नाटक वास्तव में आकर्षक और गम्भीर नाटक कहलाने के योग्य होते हैं।

लोक-नाटको में तर्क से अधिक महत्व अध्यात्म-शक्ति को दिया जाता है। प्रायः ऐसे नाटक मिलते हैं जिनमें मनुष्य और भाग्य का सघर्ष दिखाया जाता है। परोक्ष एव अलौकिक शक्तियों का कभी-कभी ऐसा अमिट प्रभाव दिखाई पड़ता है जिसे महती शक्तियाँ विनत वदन होकर स्वीकार करने को बाध्य होती हैं। ग्राम्य नाटको में जब-कभी व्यक्ति और समष्टि का, व्यक्ति और परिवार का, मनोबल और परोक्ष सत्ता का, पुरुष और स्त्री का, नागरिक और शासक का, नागरिक एव नागरिक का सघर्ष परिस्फुटित हो जाता है तब नाटक रम्य रूप धारण कर लेता है। कर्तव्य और अधिकार की भावना में सन्तुलन बिगड़ जाने के कारण प्रायः ऐसी स्थितियाँ उत्पन्न हो जाती हैं। ऐसे नाटको में मानव-शक्ति की विवशता और भाग्य की प्रबलता दिखा कर परोक्ष-सत्ता के प्रति विश्वास उत्पन्न करना मुख्य उद्देश्य होता है। यही कारण है कि भक्त प्रह्लाद, मोरघ्वज, हरिश्चन्द्र, सती सावित्री, श्रवणकुमार, पूरनमल आदि नाटक शताब्दियों से जनता में परोक्ष शक्ति के प्रति विश्वास दृढ़ करते चले आ रहे हैं।

लोक-नाटकों में श्रद्धा और विश्वास की शक्ति को असीम मानकर चलना पड़ता है। इनमें यौगिक शक्ति के बल पर मृतक का जीवित होना, आकाश में उड़ना, विशाल समुद्र का सूख जाना, दीवार का चल पड़ना, पर्वत का उड़ना नितान्त स्वाभाविक स्वीकार किया जाता है। इन नाटको में क्रियाशीलता के स्थान पर नृत्य और संगीत को अधिक महत्व प्रदान किया जाता है। कारण यह है कि लोक-नाटको में कवि का उद्देश्य दर्शक की भावनाओं को उद्बुद्ध कर उन्हें रस-मय करना होता है, जीवन की गुत्थियों को सुलझाने के लिए बुद्धि को प्रखर बनाना नहीं, मुख्य ध्येय मनो-विनोद होता है, गम्भीर चिन्तन नहीं, कुरीतियों पर व्यंग्य होता है, समस्याओं का समाधान नहीं।

नेता

लोक-नाटको के नेता धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीर प्रशान्त एव धीर ललित की

सोमा नहीं पाते । गाम्य जीवन में धन और मान, जाति और वर्ण, रूप और विद्या में महान् अन्तर होने पर भी यह भेद-भाव हृदय पर उतना आघात नहीं पहुँचाता जितना नागरिक जीवन में यह बनेशकर प्रतीत होता है । गाँवों में चमार भी ब्राह्मण का चाचा और दादा है । बड़े में बड़ा रईम और प्रकाड से प्रकाड विद्वान् भी निर्धन अनपढ़ किमान का बेटा और पोता है । वहाँ बड़े और छोटे का मापदण्ड परोपकार की भावना है । जो दोनो का जितना अधिक हित-चिन्तक है वह उतना ही बड़ा है । निर्धन और अशिक्षित भी धर्म और सदाचार के बल पर सम्मानित बनता है । माली का बेटा, अन्धी दुलहिन, स्याहपोश, दयाराम गूजर, बेकतूर बेटी, श्रीमती मजरी नौटंकी, विचित्र घोड़ेवाज, मेला घूमनी, बेटी बेचवा, निन्द्य जमींदार आदि व्यक्ति भी सफल नायक बनने के अधिकारी होते हैं ।

नायको को धार्मिक पौराणिक, सामाजिक, ऐतिहासिक इत्यादि विविध कोटियों में रखा जा सकता है । विश्व का कोई व्यक्ति नायक बनने का अधिकारी हो सकता है । आवश्यकता केवल इस बात की है कि उसमें लोक रजन की धमत्ता हो, वह संगीतज्ञ और चमत्कारी हो ।

उत्तर भारत में नायक का कदाचित् सब से अधिक व्यापक क्षेत्र स्वाग-शैली में दृष्टिगोचर होता है । कथा-वस्तु, नेता और रम दृष्टि से इस शैली पर विशेष रूप से ध्यान देना आवश्यक है ।

स्वाग—स्वाग नाटक के मुख्यतः दो रूप मिलते हैं—पूर्वी और पश्चिमी । पूर्वी रूप हाथरम-एटा आदि जिलों में प्रचलित है और पश्चिमी रूप हरियाणा और रोहतक में । पूर्वी रूप के आधुनिक कवि नयाराम और पश्चिमी के लक्ष्मी, एव हरदेवा माने जाते हैं । हरियाणा, ब्रजभूमि और मेरठ कमिश्नरी के विस्तृत भू-भाग में लोक-नाटकों की यह परम्परा शताब्दियों से निरन्तर चली आ रही है ।

मध्यकाल में सादुल्ला^१ नामक एक प्रसिद्ध लोक-कवि हरियाणा प्रान्त में उत्पन्न हुआ । जिन प्रकार बारहवीं-तेहरवीं शताब्दी में अब्दुल रहमान नामक कवि ने अपभ्रंश में सन्देश-रासक की रचना की उसी प्रकार सादुल्ला नामक लोक-कवि ने अनेक लोक-गीतों और लोक-नाटकों की रचना की । उनके लोक-गीत और लोक-नाटकों

१—इस कवि की ११ वीं पीढ़ी में हजरत बीबीसा नामक एक बूढ़ ने तीन शताब्दियों की संचित निधि सवा मन के लगभग हस्तलिखित ग्रंथों को सन् १६४७ के दशक के समय एक कुएं में फेंक दिया ।

की परम्परा उत्तरोत्तर विकसित होती गई। आज दिन भी इन लोक-नाटको का इतना प्रचार है कि साग मङ्गलियाँ, दिल्ली जैसी नगरी में एक-एक नाटक खेल कर पाँच-पाँच सहस्र रुपए तक अर्जित कर लेती हैं और सहस्राधिक व्यक्ति खुले मैदान में रात-रात भर इन नाटको का अभिनय देखते रहते हैं।

हम पूर्व कह आए हैं कि साग-नाटको में पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, राजनीतिक एवं लौकिक सभी विषयो का समावेश होता है। लौकिक से तात्पर्य है उन की कथाओ से जिनको मध्यकाल में किसी प्रतिभाशाली कवि ने अपनी कल्पना से निर्मित किया। इन लोक-कथाओ के आधार पर निर्मित नाटक सबसे अधिक आकर्षक होते हैं। राजा भर्तृहरि, गोपीचन्द, भक्त पूरनमल, हीर-रांभा आदि नाटको की इतनी ख्याति है कि दूर-दूर से ग्रामीण जनता इन्हें देखने को दूट पड़ती है। इनके कथानको में इतना आकर्षण है, इनके गीतो में इतनी प्रभविष्णुता और सरसता है, इनके कथोपकथन में इतना व्यंग्य है कि जनता मुग्ध हो जाती है। इन नाटको में साथ नाटकत्व के साथ कविता है, संगीत के साथ सूक्ष्म भावो की कोमलता है, रससिद्धि के साथ चरित्र का विकास है। इनमें अन्तर्द्वन्द्व का विश्लेषण है और बाह्य संघर्ष का प्रदर्शन। सभी रसो से आप्णुत अनेक भावो और भावनाओ से परिपूर्ण लोक-नाटको के मनोहारी दृश्यो की छटा स्पृहणीय रही है। उदाहरण के लिए पूरनमल नामक स्वाग का एक दृश्य देखिए। स्यालकोट का बूढ़ा राजा शखपति एक सरदार फूलचक्र की बेटी लूणादे पर मोहित होकर ब्याह कर लाता है। राजमहल में सपत्नी को विद्यमान देखकर लूणादे के हृदय पर जो आघात पहुँचता है उसका वर्णन करते हुए वह कहती है—

थाने कहूँ में बात प्रीतम आपके ताँही।

मैं तो सौत के साथ हरगिज भी रहूँ नाहीं ॥

किन्तु राजा के आग्रह करने पर वह महल में रहने लगती है। एक दिन एकान्त में वह अपने हृदगत भावो को इस प्रकार प्रगट करती है—

मैं तो जोबन में भरपूर पिया की गरवन हाले ओ ॥ टेक ।

मैं तो बरस बीस में आई, मस्ती अँग-अँग में छाई,

म्हारा पिवजी साठा माँही, कुबड़ा होकर चाले ओ ॥ में०

म्हारा अखियाँ हुई नशीली, अमियाँ पक बनी रसीली।

पिव की चमड़ी पड़ गई ढीली, कुबड़ा होकर चाले ओ । में०

मैं तो भर जोबन मतवाली, म्हारे अग-अग में लाली,

लेकिन पिव जी हो गया खाली, साल कलेजे साले ओ । में०

बाबल बूढ़ा ने परणाई, जिसमें बाकी कुछ भी नाई,
मैं तो हाथ कल्ले भव काई, फोड़ा जोवन घाले ओ । मैं

उस नाटक में नवयुवती रानी शम्भुवती के पुत्र पूरनमल पर आसक्त होती है।
उम समय पूरनमल कहता है—

मत कुपंथ में पड़े माय मत उल्टी बात चलावे ।
बेटा ने भरतार बणाया, आ घरती हिल जायें ॥
मिले पाट से पाट प्रलय इस दुनियां मैं मच जावें ॥

रानी लूणादे पुत्र पर बलात्कार का आरोप लगाती है और वृद्ध कामुक राजा उसे सूली पर चढ़ाने की आज्ञा देता है। पूरनमल को सूली दी जाती है। मृत्यु के उपरान्त उसकी दोनो आखें निकाल कर रानी के पास भेजी जाती है और शव को एक कूप में डाल दिया जाता है। सयोग से गुरु गोरखनाथ उस कूप पर पहुँच जाते हैं और उम शव को पुनरुज्जीवित करते हैं। पूरनमल गुरु गोरखनाथ का शिष्य बन जाता है। वह भिक्षा माँगते हुए स्यालकोट में अपनी जन्मभूमि देखकर प्रमत्त होता है। रानी क्षमा-याचना करती है। पूरनमल की माता शम्भुदे पुत्र को पाकर घन्य हो जाती है।

लखमीचन्द प्रसिद्ध लोक-नाट्यकारों में से एक है। सांगियों में इस व्यक्ति को जनता ने सबसे अधिक अपनाया है। इनकी कविताएँ भावमय और सरस हैं। पूरन भगत के स्वाग की इस रागनी को देखिए—

पूरनमल की मौनी उम पर मोहित हो जाती है तो पूरनमल उसे किस प्रकार समझाता है—

मां बेटे पै जुलम करे सै देख राम के घर नै
पतिवरता इकसार समझती छोटी बड़ी उमर नै
सावित्री सत्यवान पति नै आप छूँड कर ल्याई
बरस दिन भीतर मर लेगा नारद नै कया सुनाई ॥
बरत एकादशी का धारण करकं व्याह करवा सुख पाई
गये थे बना में लकड़ी तौंडन कजापति सिर छाई ।
धर्मराज तैं धर्म के कारण ल्याई थी जिवा के वरनै ॥
पतिवरता इकसार समझती छोटी बड़ी उमर नै ॥
इन्द्राणी, रूपाणी, श्रिमाणी, अनुसुइया की के गिनती
पतिवरता थी कौशल्या जो रामचन्द्र से सुत जणती

विषय ने त्याग भजन में लागे जब पतिव्रता बनती
 मदनावत और दमयन्ती सदा भजन में हरि के सुणती
 एक मोराबाई पार उतर गई पति समझ पाथर नें
 पतिवरता इकसार समझती छोटी बड़ी उमर नै ॥
 कहै लखमीचन्द हे मा मेरी के भोगे बिना सरं सँ
 तेरे बरगो बेहूशी का के बेइ। पार तरं सँ
 आगे मिल जाएगा बर जोड़ी का के मेरे बिना मरं सँ
 मा होके नै डूब गई घटे पै नीत घरं सँ
 कूँड़ी मिलेगी तनै कीड़ा की खा जागे चूँटजिगर नै ॥
 पतिवरता इक सार समझनी छोटी बड़ी उमर नै ॥

लखमीचन्द की यह रागनी जो कि पद्मावत सगीत में से ली गई है श्लेष का एक अत्युत्तम उदाहरण है। यहाँ पर इस गीत के प्रत्यक्ष और परोक्ष दो अर्थ लिए गए हैं —

चन्द्रवत् की आशा लेकर फिर भगवान मनाया
 चाल पड़ा रणधीर रात नै कर काबू में काया
 घोर अन्धेरा पृथ्वी तै अम्बर मिला दिखाई दे था
 बढ़ा अगाड़ी फूल जोत कीसा दिखाई दे था
 सत का सागर जान का झंझट जला दिखाई दे था
 सात घात की चमक चान्दनी किला दिखाई दे था
 लोहे चाँदी सोने का कमरा लूब लगी घन साया ॥
 चाल पड़ा रणधीर रात नै कर काबू में काया ।
 ऋषि मुनि योगी संन्यासी जहाँ त्यागी आप खड़े थे
 कहीं भला और कहीं बुरा कहीं पुन और पाप खड़े थे
 भूत भविष्यत वर्तमान जहाँ तीनों ताप खड़े थे ।
 मेहर तेहर और मोह मया ने खुलकर खेल रचाया ॥
 चाल पड़ा रणधीर रात नै कर काबू में काया
 खड़े चुपचाप कोई सा ना इधर उधर हिले था
 पांच खड़े बर चार-पांच का दौराही दूर चलें था
 पद्मावत के महलों ऊपर अद्भुत नूर ढलें था
 नौ नाडी और दस दरवाजे ज्ञान का दीप जलें था
 झांकी मां कै पद्मावत के पड़े रूप की छाया ॥
 चाल पड़ा रणधीर रात नै कर काबू में काया ।

इन सब का रंग-रङ्ग देखकर हृदय तं आगे बढ़ गया
 शीशे का रंग महल देखकर फगक गात का कड़ गया
 लखमीचन्द गुरु की आज्ञा से जब कोई अक्षर पढ़ गया
 बस उठे रहे लाग कमन्द के पकड़ के ऊपर चढ़ गया
 सूती हूर जगावण खातिर मुंह पर तं पल्ला ठाया ।
 चाल पड़ा रणधीर रात नं कर काबू में बाया ॥

लोक-नाटको में स्त्रियों को पर्याप्त महत्ता दी जाती है । इतिहास पुराण से अनेक योग्य महिलाओं का चरित्र इतिवृत्त बनाया गया है । भारतीय इतिहास के स्वर्णिम पृष्ठों में मीरा का नाम सदैव अमर है । उसका जीवन आदर्श, त्याग और निष्ठा में परिपूर्ण जीवन था । एक बारात को देखने पर मीरा का अपनी माँ से अपने पति के बारे में पूछना और माँ का एकमात्र गिरधर को ही उसका पति बतलाना भाविक घटना थी । यही मीरा के लिए एक कठोर साधना का मार्ग बन गई और उसी दिन से मीरा ने गिरधर गोपाल को ही अपने पति-रूप में ग्रहण किया । उन्मुक्त जीवन का समय आया किन्तु मीरा अपने मार्ग से विचलित न हुई । उदयपुर के राणा ने मीरा के विवाह का प्रस्ताव उसके पिता के समक्ष रखा यद्यपि विवाह स्वीकार हो गया किन्तु मीरा तो सच्चे हृदय में एक बार अपने पति को वर चुकी थी । फिर गिरधर के स्थान पर मीरा महाराणा को पति स्वीकार करके भारतीय आदर्श को किस प्रकार गिरा सकती थी । भारतीय नारी की यह उदात्त भावना निम्न पक्तियों में कितने सुन्दर ढंग में प्रस्फुटित हुई है? मीरा अपनी माँ से प्रत्युत्तर में कहती हैं —

माता पिता ने धर्म डिगा दिया, महाराणा तं डर के
 पति का प्रेम भुलावण लाग्यो क्यों धिगताणा करके
 अपनी माँ के संग थी मीरा पूजा बीच निगाह थी
 एक बार पूजन गया मन्दिर में बारात सजी संग जा थी
 मैं बोली कौण कित जासे समझलावण आली मा थी
 न्यू बोली बनड़ा बनड़ी ह्याये जिस ने पति की चाह थी
 मैं बोली मेरा पति कौन झट हाथ लगाय गिरधर के ।
 पति का प्रेम मुसावण लाग्यो क्यों धिगताणा करके

नाम सुना जब गिरधर जी का ध्यानन्द हो गई काया
 बीरबानी नं पति विन अच्छी लागं ना धन माया
 उस का प्रेम ठीक हो जासं जिस ने ज्यादा प्रेम धड़ाया
 मुद माता के कहने से मैंने गिरधर पती बनाया

कहें प्रीति सचचे दिल तँ प्रेम बीच में भर कँ ।

पति का प्रेम भूलावण

स्वाग का तीसरा प्रसिद्ध नाटक हीर-राँभा है । हीर-राँभा का नाटक त्रासदी के तत्त्व से पूर्ण है ।

हीर-राँभा वारसशाह का प्रबन्ध-काव्य है । इस काव्य का इतना प्रचार हुआ कि इस के आधार पर कई लोक-नाट्य विरचित हुए । स्वाग और लदा में सबसे अधिक इसका प्रचार हुआ । हीर-राँभा नाटक का नायक राँभा ही है क्योंकि वही फलभोक्ता है । नायिका हीर है । वारसशाह ने हीर का चरित्र ऐसे ढंग से प्रस्तुत किया है कि उस के सामने उसकी सहेलियाँ गोए लगती हैं । (इतिवृत्त) राँभा अपनी भाभी से भगड पडता है, बात बढ जाती है और भाभी व्यग्न कसती है, 'देखूँगी जब तू जाकर हीर ब्याह लाएगा ।' सहसा राँभा के मन में हीर-प्राप्ति के लिए सकल्प उठा । वह घर छोड कर चल देता है । हाथ में बाँसुरी होती है । नदी पार करने के लिए मल्लाहों को बाँसुरी सुनाता है । नदी के पार पहुँच कर वह विश्राम करने के विचार से एक कमरे में जाकर रुकता है । कमरा आरामप्रद था । विस्तर पर पडते ही गहरी नीद में सो जाता है । इतने में कोई हीर को सूचित करता है कि तेरे विछौने पर कोई परदेशी सोया पडा है । शहर के बडे सरदार की पुत्री गर्व से तन जाती है । किसका साहस कि हीर के पलग पर आ पडे । वह सहेलियों को लेकर चलती है । हाथ में सजा देने के लिए कोडा होता है । राँभा के चेहरे की मासूम झलक और सुन्दरता हीर की आँखों को चकचौंघा कर देती है । प्रेम हिलोरें ले दोनों के दिलों में छा जाता है । और फिर प्यार की पीग लोक दृष्टि से चोरी-चोरी बढती है । हीर-राँभा एक दूसरे के साथ रहने का वचन देते हैं ।

यहाँ तक हीर-राँभा में आपको प्यार के सुख का उत्कर्ष मिलेगा । आत्माओं के मिलन का सगीत सुनाई देगा । यहाँ मधुरता है, मिलन है, यहाँ दो जिन्दगियाँ मिलकर एक साथ एक नई जिन्दगी का निर्माण करती हैं ।

इसके पश्चात् ट्रेजडी शुरू होती है । घर की इज्जत पर डाका पडते देख हीर का चाचा रगमच पर प्रवेश करता है । हीर का पिता शीघ्र ही उसका (हीर का) विवाह कर देता है । हीर समुराल चली जाती है । यहाँ से आपको प्यार की वेदना मिलेगी । हीर-राँभा के प्रेम की प्यास यहाँ पर जुदाई के गीतों में उभरती मिलेगी । ट्रेजडी तत्त्व का रूप यही से निखरने लगता है ।

कालान्तर में राँभा का लौकिक प्रेम मिलन की उत्कण्ठा से पराङ्मुख होकर पारलौकिक प्रेम की ओर अग्रसर होता है । वह योगियों की मण्डलियों में धूमता है,

पर इसमें भी उसे शान्ति नहीं मिलती। हीर मसुराल जाकर बीमार हो जाती है। राँभा योगी वन उससे मिलता है, भाग जाने का कार्यक्रम निश्चित हो जाता है। भागते हुए वे दोनों पकड़ लिए जाते हैं और यह लोक-नाट्य राँभा और हीर की मृत्यु पर समाप्त हो जाता है।

बारसशाह ने देहात के कैनवस पर इस महान् दुःखान्त कृति को अंकित किया है। इसी कैनवस पर उसने मानवीय अनुभूतियों के साथ-साथ उस समय के वातावरण, मन्कृति और रहन-सहन को विव्रित किया है। इसी लिए बारस-शाह का हीर-राँभा पिछले तीन सौ साल की ऐतिहासिक चेतना को लिए खड़ा है जिसकी दृजड़ी बेजोड़ है और जिसका नाटकीय तत्त्व हृदयग्राही है।

रूप-वसन्त (सामाजिक नाटक)

दारानर के राजा चन्द्रमेन की रानी रूपावती ने रूप-वसन्त नाम के दो पुत्र हुए। एक दिन रानी रूपावती ने अपने महलों में देखा, कि एक चिड़ा पहली चिटिया के मरने पर दूसरा विवाह कर लेता है। दूसरी चिटिया ने आकर उसके बच्चों को बहुत तंग किया। ऐसा देखकर रानी ने राजा से कहा कि मेरे मरने के उपरान्त आप दूसरा विवाह न करें। राजा ने रानी को आश्वासन दिया कि वह कभी भी दूसरा विवाह न करेगा।

कुछ दिनों के उपरान्त रानी रूपावती की मृत्यु हो जाती है। राजा को वृद्ध मन्त्री तथा अन्य कुटुम्बी-जनों के आग्रह पर अवधपुरी के राजा चित्रसेन की पुत्री चित्रावती ने विवाह करना पड़ता है। चित्रावती युवती थी और उसका यौवन चरमावस्था पर था। वह राजकुमार वसन्त पर मुग्ध हो जाती है। उसकी वासना जाग्रत हो जाती है परन्तु वसन्त उसको माता ही मानता रहा। काम न बनता देखकर चित्रावती वसन्त पर आरोप लगाकर उसे मरवाना चाहती है। राजा वादियों के साक्ष्य पर वसन्त को फाँसी की आज्ञा देता है। यह ज्ञात होने पर रूप स्वयं वसन्त के पास जाकर मृत्यु की इच्छा प्रगट करता है। मन्त्री की बुद्धिमानी से दोनों को ऐसी फाँसी लगाई गई कि वे मृत्यु ने बच गए।

शैली

लोक-नाटकों की विविध शैलियाँ हैं इनमें लीला-शैली, स्वाग-शैली, यात्रा-शैली, कीर्तन-शैली, भाङ-शैली, विदेशिया-शैली, भवाई-शैली, गिद्धा-शैली प्रमुख हैं। प्रत्येक शैली में नृत्य और संगीत का विधान पृथक्-पृथक् रूप में होता है। स्थानीय गीतों और स्थानीय संगीत-पद्धतियों में अन्तर होने के कारण शैली में अन्तर आ जाता है, किन्तु जहाँ तक कथा-वस्तु, नेता और रस का प्रश्न है प्रत्येक शैली

में समानता पाई जाती है। पाँच सात प्रमुख पात्र सम्पूर्ण नाटक का अभिनय नृत्य और संगीत द्वारा रात्रि के अधिकांश भागों तक दिखाते रहते हैं। सूत्रधार और प्रमुख पात्र आद्योपान्त रगमच पर विराजमान रहते हैं। संगीत और नृत्य में शास्त्रीय-अशास्त्रीय सभी पद्धतियों को स्थान मिलता है। स्थानीय प्रतिभा के बल पर नृत्य के प्रकार और संगीत के स्वर-प्रवाह में अन्तर पड़ता जाता है। मुख्य रूप से निम्नलिखित शैलियाँ भारत के विभिन्न भागों में दिखाई पड़ती हैं। सर्वप्रथम कीर्तनिया शैली में गायकवृन्द मजरी या करताल लेकर अर्द्ध-वृत्ताकार रूप में खड़ा होता है। दोनों छोर पर दो संगीतज्ञ खोले बजाते हैं और शेष करताल। ठीक मध्य में पार्टी का नायक खड़ा होता है। नर्तक धोती, उत्तरीय और पगड़ी धारण करते हैं। किसी राग के अलाप के साथ-साथ मजरी की ध्वनि शूँज उठती है। नायक के नृत्य प्रारम्भ करते ही सारी पार्टी नर्तन करने लगती है। नायक भक्ति-सम्बन्धी नाटक को कीर्तन के रूप में गाता जाता है। गायन के उपरान्त नर्तक कवि-भावो को नृत्य के द्वारा प्रदर्शित करता है और सभी पात्र उसी के साथ स्वर मिला कर 'कोरस' गाते जाते हैं।

नृत्य-नाटक

मणिपुर का नृत्य-नाटक लहरोवा कहलाता है। लहरोवा का अर्थ है देवताओं का नृत्य। नृत्य के आधार पर भरत के नाट्य-शास्त्र में वर्णित इन्द्र के ध्वजारोहण उत्सव की कथा-वस्तु प्रदर्शित की जाती है। मणिपुर के भैरग गाँव में प्रति वर्ष चैत्र-वैशाख मास में यह उत्सव ८-१० दिन तक चलता रहता है। इसका दूसरा कथानक है शिव और पार्वती के अवतार की कथा। इस कथा के नायक हैं खम्बा और नायिका थैवी। खम्बा और थैवी शिव-पार्वती के अवतार माने जाते हैं।

इस नृत्य नाटक में कथक नृत्य त्रिताल, एकताल और ऋपताल के साथ चलता है। गुरु सूर्य बाबासिंह ने प्राचीन परिपाटी में परिवर्तन किया और रुद्रताल, ध्रुपद-ताल, चौताल, आधा चौताल और घमार का भी इसमें मिश्रण किया।

भवाई

लोक-नृत्यों में भवाई का विशेष महत्त्व है। भवाई नाटकों के अभिनेताओं की एक जाति ही बन गई है जिन्हें भवाया अथवा तारगाला कहते हैं। ये लोग श्रीदीच्य श्रीमाली और व्यास ब्राह्मण हैं। इनके इतिहास की प्राचीनता अनुसन्धान का विषय है। इतना तो स्पष्ट ही है कि पूना के पेशवाओं ने इस कला को प्रोत्साहन दिया था और इस शैली के नाट्यकारों को स्वर्ण उपवीत देकर सम्मानित और पुरस्कृत किया

था । आज से सौ वर्ष पूर्व गुजरात के प्रसिद्ध लेखक रावसाहब महीपत राम रूपराम ने भवाई-मगह नामक ग्रन्थ प्रकाशित किया और इस मृतप्राय नाट्य-मदति को नवजीवन प्रदान किया ।

टोला

भवाई के अभिनेता-दल को टोला कहते हैं । टोला मे २० से अधिक पात्र नहीं होते । वे लोग एक गाँव से दूसरे गाँव घाठ महीने तक भ्रमण करते हुए अभिनय दिखाते फिरते हैं । जिन गाँव में वे पहुँच जाते हैं वहाँ उत्सव-सा होने लगता है । ग्रामीण जनता उनके भोजन, प्रकाश और नाट्यशाला का प्रबन्ध करती है ।

शिल्प

जिस प्रकार रास का प्रमुख वाद्य बाँसुरी है उसी प्रकार भवाई का वाद्ययंत्र मृगल है । पहले पखावज का प्रयोग होता था और सारंगी भी प्रयुक्त होती थी ।

इस शैली में सात मुख्य तालों का प्रयोग किया जाता है...१ खोड भगडो २—उलालो ३—जैतमान ४—चलती (कहेरवा) ५—मान ६—पाघरोमान ७—दोटीयो पिस्ती ।

सामान्यतः भवाई में गान सदा पचम अथवा धैवत में गाया जाता है । इनमें निम्नलिखित मुख्य रागों का प्रयोग किया जाता है—माढ, परज, देण, सोरठ, सारंग साभरी, सोहनी, पुरवी, प्रभात, रामकली, विलावल, कालीगडा, आसावरी, माध । मजन, गरवा, रास, दुहा, दोहरा, साखी, सोरठा छप्पय, छद और रेखता आदि की छटा भी दिखाई पड़ती है ।

काव्य और संगीत

हम पूर्व कह आए हैं कि लोक-नाट्य लोक-नृत्य और संगीत पर आधारित है । उद्धरणों के द्वारा यह भी प्रमाणित किया जा चुका है कि लोक-नाट्यो के गीतों में काव्यतत्व और संगीत-कला का किन्तु अनुपात में सम्मिश्रण पाया जाता है ।

यद्यपि यह निर्विवाद रूप से कहा जा सकता है कि चरम अवस्था पर पहुँच जाने पर काव्य-जन्य आनन्द और संगीत-जन्य आनन्द में कोई भेद नहीं रह जाता तथापि इस सिद्धान्त को भी स्वीकार करना पड़ेगा कि सामान्य स्थिति में इन दोनों में (प्रधिकारी-भेद के कारण) अन्तर अवश्य रहता है । उसका कारण क्या है ? ऐसा प्रतीत होता है कि संगीत की स्थिति तीन रूपों—स्वर-लहरी, शब्द-संगीत और अर्थ-संगीत (भाव)—में सम्भव है । स्वर-माधुर्य और शब्द-संगीत तुरन्त सबका मन मुग्ध कर देते हैं, परन्तु अर्थ (भाव) संगीत अधिक मार्मिक होने से सबको मुग्ध नहीं है । स्वरों के आरोह-प्रवरोह से उत्पन्न आनन्द और शब्द-संगीत के आनन्द में भी अन्तर

है। तान, ताल, मीड, मूच्छंता, बोल आदि का आनन्द शब्द-संगीत-जन्य आनन्द से भिन्न है। शब्द-संगीत और भाव-संगीत में भी अन्तर है। जिस प्रकार सामान्य जन शब्द-संगीत की अपेक्षा सुर-संगीत को कम मार्मिक समझता है, उसी प्रकार विद्वानों को शब्द-संगीत में भाव-संगीत से अल्प मात्रा में आनन्दानुभूति होती है। कारण यह है कि शब्द-संगीत में काव्य-तत्त्व की अपेक्षा संगीत की ओर अधिक ध्यान रहता है और भाव (अर्थ) संगीत में सहृदय के मर्म को अधिक स्पर्श करने वाला वह काव्य-तत्त्व विद्यमान रहता है जिसका प्रभाव स्थायी होता है। देखा जाता है कि कभी-कभी शब्द-संगीत भाव-संगीत का सहायक बन कर काव्य-तत्त्व को अधिक प्रोद्भासित कर देता है। वहाँ दोनों प्रकार के आनन्द की अनुभूति से श्रोता का आनन्द द्विगुणित हो जाता है। कविवर रवीन्द्र, प्रसाद और निराला के चुने हुए गीत इसके प्रमाण हैं। ऐसे दुर्लभ गीत लोक-नाटको में तो क्या बड़े-बड़े विद्वानों के काव्यों में भी प्रायः अलभ्य हैं। सस्कृत-कवियों में भी कालिदास, भवभूति सरोखे बिरले ही कवि इसमें सफल हुए हैं।

जयदेव का प्रभाव

सस्कृत के जिस कवि का सबसे अधिक प्रभाव लोकभाषा के गीतों पर पड़ा है वह है कवि जयदेव। जयदेव के गीत-गोविंद ने मैथिल, ब्रज, गुजराती, मराठी, द्रविड आदि सभी भाषाओं को प्रभावित किया। लोक-नाटको पर सबसे अधिक प्रभाव इसी काव्य का पड़ा। इस काव्य में शब्द-संगीत को ही प्रधानता है। उदाहरण के लिए देखिए—

ललित लवण लता परिशीलन—

कोमल मलय समीरे ।

मधुकर निकर करम्बित कोकिल—

कूजित कुन्ज कुटीरे ।

इस पद में शब्द-संगीत भाव-संगीत से अधिक शक्तिशाली है। इस प्रभाव के कारण लोक-नाटकों के गीत भी शब्द-संगीत पर ही अधिक बल देते हैं। बिरले कवियों की रचना में शब्द-संगीत भाव-संगीत का सहायक बनकर आता है। लोक-नाट्यकारों में ऐसे महाकवि युगों के बाद दर्शन देते हैं। लोक-जीवन में स्वर-संगीत और शब्द-संगीत के द्वारा श्रोताओं को आनन्दित करने वाले कवियों की प्रचुरता होती है। पर यह भी स्वीकार करना होगा शब्द-संगीत और भाव-संगीत के कलाकार भी सर्वथा दुर्लभ नहीं।

विहार राज्य के भिखारी ठाकुर के गीतों में स्वर-माधुर्य, शब्द-संगीत एवं अर्थ-

संगीत का कही कही सुन्दर साभजस्य पाया जाता है। कभी-कभी रासलीला में भी ऐसे पदों की रचना देखी जाती है। किन्तु लोक-नाटकों में शब्द-संगीत की ही प्रमुखता है। मैनागूजरी^१ में शाहजादा और मैनागूजरी के निम्नलिखित वार्तालाप से यह तथ्य कुछ-कुछ स्पष्ट हो जाता है।

“शाहजादा—गुज्जर पे क्या मोहो है, गुज्जर लोग गुआल।

मैना—गुज्जर गुज्जर बहुत भले मेरे,

शाही लोग के काल।

बादशाह ! शाही लोग के काल।”

यहाँ गूजर का गुज्जर, ग्वाल का गुआल रूपान्तर केवल शब्द-संगीत का प्रभाव लाने के लिए किया गया है।

संगीत स्याहपोश^२ में मंगलाचरण के प्रवसर पर कवि कहता है :

करन फण्ट सब नण्ट दुण्ट गंजन मंजन त्रैतापन।

शमन प्रमंगल मूल दमन क्रोधादि मान मद पापन।

अण्ट भुजी आठो भुज विक्रम चारि स्वर्ग शर चापन।

असुर मारि भय टारि देव इन्द्रादि करे अस्थापन॥

नमामि रक्त गंजनी—सकल मुनित रंजनी ॥

उदय विज्ञान करो तुम।

गण दोषण शुभ अशुभ काव्य के लिखि अज्ञान हरो तुम ॥

संगीत अमरसिंह राठीर में एक स्थान पर भल्लूंसिंह शत्रुओं को युद्ध के लिए ललकारता हुआ कहता है,—

आज कल रणवंश उजागर हाथ उठाय के पंज सुनाऊँ।

ठठ के ठठ समट्टन कट्टि भपट्टि के लुत्त पे लुत्त विद्याऊँ ॥

देकर हंक निशंक बढ़े न डरूँ रण मारहि मार मचाऊँ।

ताज समेत हनूँ शिर शाह की तो रजपूत की पूत कहाऊँ ॥

शब्द संगीत की जो शैली अपभ्रंश में प्रायः उपलब्ध होती है लोक-नाट्य साहित्य में उसका यत्र-तत्र दर्शन होता है। “ठठ के ठठ समट्टन कट्टि भपट्टि के

(१) मैना गूजरी—भवाई नाटक के आधार पर

(२) संगीत स्याहपोश—पं० नयाराम शर्मा (मंगलाचरण)

लुत्थ पे लुत्थ बिछाऊँ” में शब्द-संगीत युद्ध-संगीत के साथ पूर्ण सगति रखने के कारण मनोहारी बन गया है ।

रस

लोक-नाटको की कथावस्तु के विविध स्रोत हैं । रामायण-महाभारत के प्रसंगों से लोक-कथाओं तक की घटनाएँ इनमें पाई जाती हैं । पौराणिक नाटकों में श्रवण-कुमार, नल दमयन्ती, कीचक-वध, नारद-मोह, शकर-पार्वती-विवाह, अति प्रसिद्ध नाटक हैं । शृंगार रस के नाटकों में नौटंकी शहजादी, लैला-मजनून, हीर-राभा, प्रेम-कुमारी गुजपरी आदि प्रमुख हैं । रामायण और महाभारत की प्रायः सभी प्रमुख नाटकीय घटनाएँ नाटक का इतिवृत्त बन गई हैं । इस प्रकार वीर, शृंगार और करुण रस की प्रधानता के साथ प्रायः अन्य सभी रसों का समावेश हो जाता है । लोक-नाटकों में हास्य रस अपने ढंग का न्यारा होता है । इनमें शिष्ट हास्य की अपेक्षा ग्रामीण जनता की खिच के अनुरूप अवहसित, अपहसित एवं अतिहसित की अधिक मात्रा रहती है । इसके लिए विदूषक की विलक्षण वेशभूषा (फटे चीथड़ों पर अंग्रेजी टोप) के अतिरिक्त उसका अंग-संचालन, आँखें मटकाना, जीभ निकालना, भों सिकोड़ना, कमर हिलाना, पैर फेंकना, आँखें फाड़ना, गधे जैसा रेंकना, ऊँट सदृश वलवलाना, बन्दर जैसी आकृति बनाना, उल्लू के समान देखना, पशु के समान देखना, पशु के समान खाना-पीना, सोने में खरटि भरना, हैं-हैं, ही-ही हँसना, कृत्रिम ढंग के रोदन करना, मूँछों का हवा में उड़ना, आधी मूँछ-दाढ़ी बनाना आदि उपायों का सहारा लिया जाता है ।

लोक-नाटकों पर आरोप

शिष्ट समाज का एक वर्ग लोक-नाटकों को असंस्कृत, अशिष्ट और असुन्दर समझ कर त्याज्य मानता है । दूसरा कला-प्रेमी-वर्ग लोक-जीवन से प्रभावित होकर कहता है—“सच तो यह है कि जब हम इन कोल, सथालों और आदिवासियों का रहन-सहन, नृत्य-संगीत आदि देखते हैं, जब हम लोक-गीतों की सुन्दर मधुर तानें सुनते हैं, जब हम अहीरो, चमारों, धोवियों का नाच देखते हैं ...तो हमें यह निश्चय करना मुश्किल पड़ जाता है कि अधिक सभ्य और सुसंस्कृत कौन है ? ये तथा-कथित पिछड़े लोग, या हम तथाकथित स्वनाम-धन्य नागरिक लोग ।”

लोक-नाट्य और तथाकथित शिष्ट नाट्य-साहित्य में भावगत एवं तन्त्रगत अंतर है । इस अंतर का मूल कारण है कि लोक-नाटक सामूहिक आवश्यकताओं और प्रेरणाओं के कारण निर्मित होने से लोक-कथानकों, लोक-विचारों और लोकतन्त्रों को समेटे चलता है और जीवन का प्रतिनिधित्व करता है । इसके विपरीत शिष्ट जनो का

नाट्य-साहित्य व्यक्ति की आवश्यकताओं और प्रेरणाओं का परिणाम होता है। लोक-नाटक सदा विकामोन्मुख होने के कारण सम-नामयिकता का ध्यान रखता है, उसमें परम्परा के साथ सामयिक प्रेरणा का निर्वाह होता है, वह पूरे समाज के जीवन-चरित्र, स्वभाव, विचार, आदर्श आदि को चित्रित करने, अभिव्यक्त करने, रूपरंग देने में समर्थ होता है। इसके प्रतिकूल जब-जब शिष्ट नाट्यकार लोक-जीवन से अनभिज्ञ रह कर अपनी व्यक्तिगत अनुभूति के बल पर नाटक-शास्त्र के सिद्धान्तों के परिपालन में सलग्न हो जाता है तो वह पिटी-पिटार्ड लकीर पर चलता रहता है और उसका साहित्य जनजीवन को प्रतिविम्बित नहीं कर पाता। लोक-नाट्य में प्रौढता एवं गाम्भीर्य भले ही न हो पर उसमें स्वाभाविकता और सरलता है, स्पष्टता और मधुरता है, इन नाटकों के प्रतीकों में नवीनता और सुन्दरता है। तात्पर्य यह कि लोक-नाट्य में सामुदायिक जीवन की मर्यादा के साथ सजीवता, नजगतता, आस्था, विश्वास, सारल्य और सत्य-निष्ठा है। किन्तु शिष्ट नाटकों में वैयक्तिक अनुभूति के साथ व्यक्तिगत मर्यादा, समस्याओं की गम्भीरता, विचारों की सूक्ष्मता है। लोक-नाटकों पर सबसे बड़ा आरोप अश्लीलता विषयक है। कहा जाता है कि लोक-नाटकों की कथा-वस्तु निकृष्ट होती है और उसका हास्य भद्दा और भोटा होता है, उसके मनोविनोद की शैली अशिष्ट एवं अशास्त्रीय होती है।

तथ्य तो यह है कि उक्त आरोप लोक-नाटकों पर ही नहीं शिष्ट नाटकों पर भी लगाया जा सकता है। जिस प्रकार तथ्याकथित शिष्ट नाट्य-साहित्य में अशिष्ट साहित्य प्रचुर मात्रा में दिखाई पड़ता है उसी प्रकार लोक-नाट्य-साहित्य में भी उच्च कोटि का शिष्ट साहित्य प्रचुरता में उपलब्ध है। इस साहित्य से सर्वथा अपरिचित रहने के कारण ग्राम्य जनता को सर्वथा अपढ और भ्रष्ट मानकर यह धारणा बना ली गई है। हममें सन्देह नहीं कि लोक-नाटकों की भाषा अलंकृत और पांडित्यपूर्ण नहीं होती, लोक-नाटकों के छन्द रूपित और स्वच्छन्द हैं किन्तु उनकी विशेषताओं की अवहेलना कर केवल दोष-दर्शन में उनके साथ न्याय नहीं होगा। शेरिक महोदय के विचारानुसार लोक नाटकों की भाषा स्पष्ट, उपयुक्त है, इनके गीत स्वाभाविक, नाटकीय कथन, हास्य, प्रेम, एवं आसद तत्त्व से पूर्ण हैं। वे लिखते हैं.—

“The metre is rough and ready, but the language itself is musical and expressive : it is a language which calls a spade a spade in the sense that there is one word for each material object, each action or each sentiment described, and that word is the right one. The songs are

natural and dramatic and abound in pathos and humour, in romance and tragedy

विशेषताएँ

लोक-नाटककार की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वह विशिष्ट नियमों, रूढ़ियों, ग्रन्थ परम्पराओं एवं मान्यताओं के बन्धनों को तोड़ता हुआ प्रकृति के समान मुक्त बना रहता है। उसकी पर्यवेक्षण-शक्ति विलक्षण होती है। वह व्यक्ति की नही समाज की आवश्यकताओं, उसकी सांस्कृतिक और बौद्धिक आकांक्षाओं, रुचियों, आदर्शों के अनुरूप अपने को सदैव बदलता है। “फलतः उसका विकास-क्रम कभी अवरोद्ध होकर जड़ीभूत नहीं बना, वह प्राणवन्त और गतिशील होता गया। वह आनन्द का कारण और मनोरजन का साधन, प्रेरणा का स्रोत और कर्तव्य-परायणता का माध्यम बना रहा।”

इन नाटकों ने लोक-जीवन को सयत एवं सुखी बनाने का सदा प्रयास किया है। सरस गीतों के माध्यम से नीति-धर्म के उपयोगी सिद्धान्तों को अवगत कराने में लोक-नाटको का बड़ा हाथ रहा है।

स्याहपोश नामक संगीत नाटक में एक स्थान पर गबरू पतिव्रत धर्म के सिद्धान्त को इस प्रकार समझाता है :—

आगम निगम पुराण में, किया व्यास निरधार ।

उत्तम मध्यम नीच लघु, धर्म पतिव्रत चार ॥

धर्म पतिव्रत चार परस्पर श्रुति पुराण यों गावें ।

उत्तम पति के सिवा स्वप्न में हूँ परपति पास न जावें ॥

मध्यम को परपती पिता सुत भ्राता तुल्य दिखावें ।

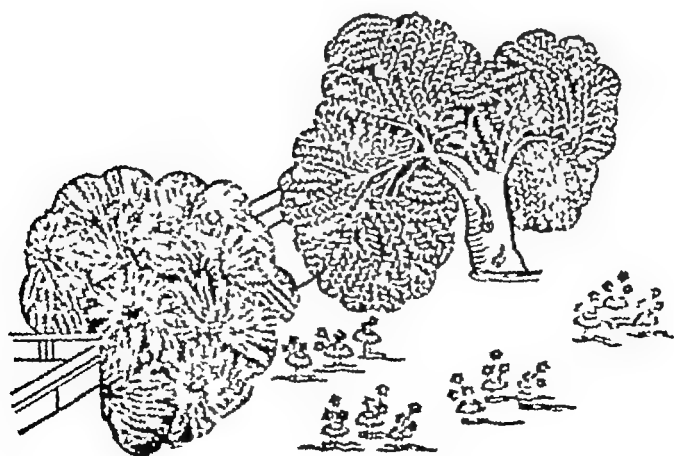
वचे समस्त कुलकान लघु अधम अवसर को नहिं पावें ॥

लोक-साहित्य के अध्ययन का निरन्तर प्रचार इस बात का प्रमाण है कि शिष्ट साहित्य और ‘गाम्यगिरा’ का भेदभाव क्रमशः विलीन होता जा रहा है। जिस प्रकार संस्कृत के विद्वानों ने प्रारम्भ में प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य की उपेक्षा की किन्तु कालान्तर में इसकी बलवती शक्ति की परख हो जाने पर स्वागत किया, उमी प्रकार हिन्दी खड़ी बोली के विद्वान् लोक नाट्य-साहित्य को जनता के क्षणिक मनोरजन का केवल साधन ही नहीं मानते उसे भारतीय जन-जीवन के दर्पण के रूप में स्वीकार करने लगे हैं। लोक-नाट्य-साहित्य इतना विशाल और महत्वपूर्ण है कि इसमें भारतीय संस्कृति का सहज रूप देखा जा सकता है। इसमें सहस्र वर्षों तक सहिष्णु बने रहने

वाले कृत्यों के जीवन-दर्शन का पता लगाया जा सकता है। लोक-नाटकों में वे तत्त्व निहित हैं जो समय-समय पर देश-काल के अनुरूप जीवन्त साहित्य प्रस्तुत करके लोक-जीवन को रस-संपृक्त करते रहे। यदि सहानुभूति के साथ इस विशाल साहित्य का अनुशीलन किया जाय तो इस रगमच के भीने आवरण से हमारे लोक-जीवन का शताब्दियों का इतिहास भाँकता हुआ दिखाई पड़ेगा। देश के विशाल जनसमूह की भाषा-भाषा, विजय-पराजय, आचार-व्यवहार, साहस-सघर्ष आदि की जीवित कहानी मुखरित हो उठेगी।

डा० हजारीप्रसाद के शब्दों में लोक-नाटकों का समस्त महत्व उनके काव्यसौंदर्य-तक ही सीमित नहीं है। इनका एक बहुत ही महत्वपूर्ण कार्य है, एक विशाल सम्यता का उद्घाटन, जो अब तक या तो विस्मृति के समुद्र में डूबी हुई थी या गलत समझ ली गई है। जिस प्रकार वेदों द्वारा आर्य सम्यता का ज्ञान होता है उसी प्रकार ग्राम-गीतों द्वारा आर्य-पूर्व सम्यता का ज्ञान होता है। ईंट-पत्थर के प्रेमी विद्वान् यदि धृष्टता न समझें तो जोर देकर कहा जा सकता है कि ग्राम-गीत का महत्व मोहेजोदाडो से कहीं अधिक है। मोहेजोदाडो सरोखे भग्न स्तूप ग्राम-गीतों के भाष्य का काम दे सकते हैं।

इसी प्रकार राल्फ विलियम्स ने एक बार कहा था—“लोक-साहित्य न पुराना होता है, न नया। वह तो उस वन्य वृक्ष के सदृश होता है जिसकी जड़ें अतीत की गहराइयों में घुसी होती हैं, मगर जिसमें नित नई शाखाएँ, नई पत्तियाँ, नए फल निकलते रहते हैं।”



हिन्दी में एकांकी का स्वरूप

—डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल

जिन स्थितियों और प्रेरणाओं ने हिन्दी उपन्यास-क्षेत्र में कहानी को विकास दिया, उन्हीं तथ्यों ने हिन्दी नाटक-क्षेत्र में एकांकी को जन्म दिया—यह स्थापना कहानी के लिये चाहे जितनी सत्य हो, पर जहाँ तक वैज्ञानिक दृष्टि जाती है, यह निष्कर्ष हिन्दी एकांकी के लिए एक विचित्र असंगति उत्पन्न करने वाला है। यह अति व्यापक निष्कर्ष एकांकी अध्ययन और इसके स्वरूप के अन्वेषण में इतने गहरे पैठकर आये दिन आलोचनाओं में पढ़ने को मिलता है कि जिनसे हिन्दी एकांकी के महत्व और प्रतिमान का स्तर झुकने लगता है।

हिन्दी एकांकी और कहानी, इन दोनों कलाओं के उदय के पीछे भ्रान्तरिक रूप से दो विभिन्न प्रेरणायें और शक्तियाँ कार्य कर रही थी। दोनों माध्यमों के दो अलग अलग उत्स भी थे। बाह्य दृष्टि से, निस्सन्देह, यशयुग की द्रुतगामिता, दैनिक जीवन के कार्यभार का व्यक्ति पर प्रभाव और इनसे समूचे जीवन में परिवर्तन—इस सम्पूर्ण सत्य की अभिव्यक्ति तथा मनोरंजन का प्रतिनिधित्व इन दोनों कलाओं ने किया।

पर हिन्दी में एकांकी का विकास ऐतिहासिक दृष्टि से भी कहानी से बहुत बाद में हुआ—अर्थात् प्रथम महायुद्ध के भी उपरान्त, जिस समय भारतीय जीवन में एक अद्भुत तनाव आ चुका था।

राजनीतिक क्षेत्र में स्वतन्त्रता-संग्राम की गति बहुत व्यापक और गहरी हो चुकी थी, अर्थात् राष्ट्रीय संग्राम दर्शन बन कर जीवन में उतर चुका था। दूसरी ओर अंग्रेजों की दमन नीति उग्र से उग्रतर हो चली थी। शासक की अर्थ-नीति और शासन नीति में नये-नये दाँव-पेंच लागू हो चुके थे। मध्यकालीन सामन्तीय व्यवस्था के उपरान्त भारतीय पूँजीवादी व्यवस्था बड़ी तेजी से उभर रही थी। फलस्वरूप विशुद्ध भौतिक धरातल पर विचित्र द्वन्द्वात्मक सत्य का जन्म होने लगा था। समूचा जीवन, अपने नैतिक, सामाजिक, आर्थिक तथा सौन्दर्य, बोध के आयामों में विलकुल एक परिवर्तित परिस्थितियों से टकराने लगा था। वस्तुतः उस टकराव में पाश्चात्य जीवन-दर्शन और भारतीय दृष्टिकोण तथा सांस्कृतिक विचारधारा कार्य कर रही थी और इस प्रक्रिया में जो नया उन्मेष तत्कालीन समाज को मिल रहा था, उसका स्वर और

स्तर उस स्वर और स्तर से अपेक्षाकृत अधिक सघन, उच्च और गहरा था जो हिन्दी कहानियों के जन्म अथवा आविर्भाव के समय के समाज में व्याप्त था।

इस मत्स्य का सबसे बड़ा प्रभाव आविर्भाव-काल ही से हिन्दी एकाकी पर यह पड़ा कि इसका स्वरूप नितान्त मौलिक और इसका स्वर नितान्त यथार्थवादी रहा। जीवन का जैसा तनाव, जितना द्वन्द्व इस माध्यम से अभिव्यक्त हुआ, वह अपने आप में अपूर्व था, नितान्त मौलिक। शिल्पविधि निस्सन्देह पश्चिम से ग्रहण की गई लेकिन जिस साहित्यिक परम्परा, जिन सहज शक्तियों में हिन्दी एकाकी की उपलब्धि हुई वे विशुद्ध रूप से अपनी हैं, स्वजातीय हैं, उसके सारे सस्कार अपने हैं, वे सारे स्वर अपने हैं।

इस दृष्टि से हिन्दी एकाकी के स्वरूप में अपनी मौलिकता और सहज विकास की छाप आदि से ही है। इस मत्स्य के आकलन के लिए हमें, हिन्दी के सर्वप्रथम एकाकी 'एक घूँट' से पूर्व की नाट्य-स्थितियों को देखना होगा। अर्थात् इससे पहले भारतेन्दु, 'प्रसाद' आदि द्वारा लिखे गए सम्पूर्ण नाटक, रंगमंच की धारा का क्या स्वरूप था? हिन्दी एकाकी के स्वरूप को पहचानने के लिये अपनी उम उपलब्धि को देखना होगा, जिसे हम किन्हीं अर्थों में हिन्दी एकाकी की विरासत कह सकते हैं।

भारतेन्दु का नाम और उनकी सृजनशीलता के फलस्वरूप समूचा भारतेन्दु-काल हिन्दी नाटक के विकास का प्रथम चरण है। इस चरण में नाट्य-कला की परम व्यावहारिकता—अर्थात् रंगमंच—की दिशा में आगे चले ही पारसी रंगमंच की तूनी बोल उठती है। इस विरोधी स्थिति के सम्मुख नाटककार भारतेन्दु ने जो निष्कर्ष लिया, उसमें प्रतिक्रिया अधिक थी, दूरदर्शिता और व्यावहारिकता कम। भारतेन्दु ने अपने नाटकों का सृजन मस्कृत-नाटकों की प्रणाली से किया और उनमें भारतीय नाट्य-शास्त्र की स्थापना पर खूब बल भी दिया। इसका फल यह हुआ कि नाटकों का स्वर विशुद्ध साहित्यिक हो गया और उनके घरातल से स्पष्ट हो गया कि वे नाटक दर्शन की वस्तु न रह कर केवल पठन-पाठन के मत्स्य बनकर रह गये। यह सत्य त्रिभुवन-किसी रूप में समूचे भारतेन्दु-काल के नाटकों पर लागू है। साहित्यिक नाट्य-धारा पठन-पाठन की नाट्य-धारा—एक तरह हिन्दी नाटकों की ऐसी परम्परा स्थापित हुई कि उनके विकास-क्रम में आगे की नमूनी धारा उसी दिशा में आबाध हो गयी। भारतेन्दु के बाद प्रेमचन्द, फिर मिश्र-बन्धुप्रो के नाटक 'महाभारत' और 'नेत्रांभीलन' मायननाल धनुषेरी का 'एकलव्य' और मैथिलीशरण गुप्त का 'चन्द्रहास' और इस विशुद्ध नाट्यिक नाट्य-धारा की चरम सीमा प्रसाद का नाट्य-साहित्य। यह नमूनी धारा जैसे रंगमंच में अनमृक्त धारा थी—एक तरह से प्रतिक्रिया का धारा थी यह! क्योंकि

दूसरी ओर विशुद्ध रगमच की भी धारा अबाध गति से चल रही थी—आगा ह्म, बेताब, जौहर, शैदा तथा कथावाचक राघेश्याम का व्यक्तित्व इस धारा में अनन्य उदाहरण थे । और इनको रगमच भी मिला था तो वही अति व्यावसायिक पारसी रगमच जिसकी रगमच की पद्धति नितात अकलात्मक थी ।

इस तरह से हिन्दी एकाकी के जन्म के समय हिन्दी नाट्य-क्षेत्र में दो सत्य उपलब्ध थे

(अ) भारतेन्दु, प्रसाद की विशुद्ध साहित्यिक नाट्य-धारा—ऐतिहासिक, पौराणिक सवेदनाओं और वर्ण्य विषयों की स्थापना ।

(आ) आगा ह्म, शैदा आदि के माध्यम से अनुचालित विशुद्ध व्यावसायिक पारसी रगमच का सत्य ।

ध्यान देने की बात है—कि दोनों ओर 'विशुद्ध' जुड़ा हुआ है । इस 'विशुद्ध' ने इतना भयानक व्यवधान नाटक और रगमच के बीच डाल दिया कि हम आज भी उस दिशा में दरिद्र हैं ।

पर हिन्दी एकाकी अपने आविर्भाव के साथ ही एक ऐसे समन्वयात्मक सत्य को लिये आया कि रगमच और एकाकी रचना दोनों के सूत्र जैसे उसकी गाँठ में सस्कारत बँधे थे । जैसे रगमच और एकाकी रचना दोनों एक दूसरे के अनिवार्य तत्त्व थे—शरीर और आत्मा की भाँति । भुवनेश्वर का 'कारवाँ' और डाक्टर राम-कुमार वर्मा की 'रेशमी टाई' इन दो एकाकी-समूहों के एक-एक एकाकी उक्त स्थापना के अनन्य उदाहरण हैं ।

भाव-पक्ष अथवा वर्ण्य विषयों की दृष्टि से इनके स्वरूप पर यथार्थ सामाजिकता और तत्कालीन जीवन के द्वन्द्वात्मक उद्वेलनों और जीवनगत मूल्यों की अभिव्यक्ति के प्रति सच्चा आग्रह है । कलापक्ष पर आधुनिक नाट्य-शैली की सफल छाप है । 'इन्सन' और 'शाँ' की शिल्प-विधियाँ और रगमच की व्यावहारिकता का सत्य—ये दोनों बातें यहाँ उभर कर आयी हैं । इस तरह हिन्दी एकाकी के स्वरूप में आदि से ही यथार्थ जीवन का प्रतिनिधित्व रगमच की व्यावहारिकता और युग की कटु सामाजिकता के प्रति जागरूकता और उसकी निश्छल अभिव्यक्ति के लिये कलागत आग्रह—ये तत्त्व हिन्दी एकाकी के स्वरूप के मूलाधार हैं ।

आगे चलकर इस स्वरूप के कई पक्ष हिन्दी एकाकी-साहित्य में विकसित होते हैं । समस्त पक्षों को अध्ययन की दृष्टि दो सरणियों में बाँटा जा सकता है ।

(अ) ऐतिहासिकता एवं पौराणिकता के घरातन पर साहित्यिक एकांकी, पर विद्युद्ध साहित्यिक नहीं—रगमच की व्यावहारिकता और उसके सत्य से निस्संग । इस सरणि में डाक्टर रामकुमार वर्मा के समस्त ऐतिहासिक एकांकी हैं जैसे, 'पृथ्वीराज की आँखें' 'चारुमित्रा' 'रजत-रश्मि' 'ऋतुराज' और 'कौमुदी महोत्सव' आदि सग्रहों के एकांकी । हरिकृष्ण 'प्रेमी' के एकांकी, जिनकी सवेदनाएँ मध्यकालीन ऐतिहासिक कथाओं से ग्रहण की गई हैं, और इसी तरह सेठ गोविन्ददास, उदयशकर भट्ट और लक्ष्मीनारायण मिश्र के भी नाम इसी क्रम में आते हैं ।

(आ) यथार्थ सामाजिकता के स्वर से परम अभिनेय एकांकी । इस सरणि में उदाहरण हैं भुवनेश्वर का 'कारवी', डा० रामकुमार वर्मा की 'रेशमी टाई', सेठ गोविन्ददास का 'नवरत्न' 'स्पर्वा' 'एकादशी' 'सप्तरश्मि' और 'चतुष्पथ', उदयशकर भट्ट का 'समस्या का अन्त', 'चार एकांकी', भगवतीचरण वर्मा के 'दो कलाकार', उपेन्द्रनाथ 'अरक' के 'देवताओं की छाया में' । इस सरणि में इसी खेचे के दो-तीन नाम—उग्र, सद्-गुरुशरण भवस्थी और गणेशप्रसाद द्विवेदी—नहीं छोड़े जा सकते ।

इन दोनों दिशाओं में हिन्दी एकांकी को जो कलागत, शिल्पगत और रगमच-गत स्वरूप मिले हैं, वस्तुतः वे परम उल्लेखनीय हैं । उन्हीं उपलब्धियों से ही हिन्दी एकांकी को आज एक आश्चर्यजनक मर्यादा और रूपाति मिली है ।

पहली दिशा में 'सकलन-त्रय' और 'सकलन-द्वय' की प्रतिष्ठा इसके स्वरूप की मूल धुरी है, जहाँ एकांकी का समूचा सविधान उससे प्रेरित होता है ।

डा० रामकुमार वर्मा की कला के अनुसार सकलन-त्रय एकांकी कला की मूल आत्मा है । जिस एकांकी में इस सत्य का निर्वाह नहीं, वह एकांकी न होकर कुछ और है, ऐसी उनकी निश्चित धारणा है । इसके सफनतम उदाहरण में डा० रामकुमार का समूचा एकांकी साहित्य रखा जा सकता है । सकलन-त्रय की पूर्ण प्रतिष्ठा के ही फल स्वरूप उनकी एकांकी कला में एक आश्चर्यजनक कसाव और प्रभविष्णुता स्थापित हुई है, और उगरे नाटकीय परिस्थितियों की सुन्दर से सुन्दर अवतारणा हुई है । लेकिन व्यापक स्तर पर विद्युद्ध रचना-विधान की दृष्टि से डा० वर्मा की यह घटन धारणा एकांकी कला में कोई प्रगति नहीं दे सकती । स्वभावतः उनकी कला एक रुढ़ि है जो एकांकी कला की गत्यात्मकता की सीमा और कठोर नियमों में बाँध देती है ।

इसके विपरीत सेठ गोविन्ददास ने सकलन-त्रय में से केवल सकलन-द्वय—(१) एक ही काल की घटना (२) एक ही कृत्य—को ही एकांकी की शिल्प-विधि में आवश्यक

माना है। इसमें उन्होंने देश-सकलन को बिल्कुल स्थान नहीं दिया है। आगे चलकर उन्होंने एकाकी-शिल्प में से काल-सकलन को भी अलग कर दिया है, तथा इसकी पूर्ति के लिये एकाकी रचना-विधान में 'उपक्रम' और 'उपसंहार' की प्रतिष्ठा की है। निस्संदेह इस नव विधान से एकाकी कला के स्वरूप को व्यापकता और गत्यात्मकता मिली है, पर इससे एकाकी की अपनी निश्चित कला में जो उसकी अपनी मर्यादा है, निर्बलता आती है।

दूसरी दिशा में एकाकी-कला के स्वरूप को आश्चर्यजनक शक्ति और व्यापकता मिली है, जिस पर मौलिकता और अभिनय तत्त्व की सफल छाप है। यह कला हमारे जीवन को इतने समीप से, इननी सच्चाई और साकेतिक सम्पूर्णता से बाँध कर चलती है कि जीवन अपने शतदलों सहित जैसे खिल उठता है। इस विधान के स्वरूप में एकाकी का एकात प्रभाव और वस्तु का ऐक्य ही अनिवार्य है, शेष देशकाल की एकता या विभिन्नता या तो एकाकी की सवेदना पर निर्भर करना है, अथवा एकाकी-कार की प्रतिभा पर। सफ़न शिल्प-विधि की दृष्टि से परम शिल्पी एकाकीकार वही है जो जीवन के एक पक्ष, एक घटना, एक परिस्थिति को उनकी ही स्वाभाविकता से अपनी कला में बाँध ले, सँवार ले जैसा कि जीवन में नित्यप्रति सम्भाव्य है। इसके लिये सकलन-त्रय सकलन-द्वय की सीमा और मर्यादा का कोई बधन नहीं है। सब की अपेक्षा है, और अमान्य स्थितियों में सब अग्रग्राह्य भी हैं—केवल परम आवश्यक है एकाकी में एकाग्रता और एकात प्रभाव। इसकी प्राप्ति के लिए एकाकीकार जो भी तत्र उसमें प्रस्तुत करता है, वस्तुतः वही एकाकी की शिल्प-विधि है, और वही एकाकीकार की अपनी मौलिकता की छाप है।

इस सूत्र के विकास-क्रम में हिन्दी एकाकी-साहित्य का दूसरा चरण नयी पीढ़ी के एकाकीकारों का आरम्भ होता है। इस चरण में कुछ नाम प्रथम चरण के भी आते हैं, उपेन्द्रनाथ 'अश्व' और जगदीशचन्द्र माथुर। इस चरण में जितने नये नाम हिन्दी एकाकी के साहित्य को मिले हैं, उनसे जो स्वरूप हिन्दी एकाकी कला को मिलने जा रहा है, वह अभी परीक्षा और प्रतीक्षा का विषय है और जितनी उपलब्धि और उससे जितना स्वरूप हिन्दी एकाकी को अब तक मिल चुका है, वह निश्चय ही देखा जा सकता है।

इस नयी पीढ़ी को जो चेतना, और मनोभाव मिले हैं, उन से विकास-क्रम में, द्वितीय महायुद्ध, उसमें प्राप्त जीवन की चातुर्दिक् प्रतिक्रियाएँ और प्रभाव, स्वतः प्रकृति, स्वतन्त्रता-प्राप्ति के चरण हैं। और उसके उपरान्त की वे सभी स्थितियाँ भी

अभिष्ट है जिन का मानव-मूल्यो, जीवन-स्वर, राष्ट्रीय, अन्तर्राष्ट्रीय नवचेतना पर पूर्ण प्रभाव पड़ा है ।

जनता की चेतना तथा जीवनगत मूल्यो पर राजनीति-अर्थनीति का आश्चर्य-जनक प्रभाव पड़ा है । उसके सारे नैतिक, सामाजिक दृष्टिकोणों में ध्वम और विघटन प्रस्तुत हुआ है । उसकी रुचि तथा रजन-वृत्ति पर देश-विदेश के चित्रपट, रेडियो का अतर्क्य प्रभाव पड़ा है ।

नयी पीढ़ी का एकाकीकार प्रायः सभी पूर्व-पश्चिम के देशों के नाटक—एकाकी साहित्य—के सीधे सम्पर्क में आया है । उसने चेखव, टाल्सटाय, जॉ पॉन सार्त्र, 'मोनील', 'स्ट्रिडबर्ग', 'सरोयान', 'आर्थर मिलर', 'नोबेज आफ जापान', 'जे. एम. वेटी' 'जे. एम. सिज', तथा 'टैनसी विलियम' आदि जैसे समर्थ और शक्तिशाली नाटककारों को पढ़ा है । उसे एक नया आयाम मिला नाटक-शिल्प का, सम्भावना और क्षेत्र का, उपलब्धि और विकास का ।

इस प्रेरणा और प्रगति में जो उपलब्धि अपनी मौलिकता और निजत्व के आग्रह और अनुभूति से इस चरण ने हिन्दी एकांकी-साहित्य को दी है, उसके उदाहरण में ये नाम और उनकी रचनाओं की कुछ वानगी इस प्रकार है — उपेन्द्रनाथ 'अरु' । 'पर्दा उठाओ पर्दा गिराओ', 'चिलमन', 'भेंवर' । जगदीशचन्द्र माथुर—'कबूतर खाना', 'ओ मेरे सपने' और 'घोसने' । धर्मवीर भारती 'नदी प्यानी थी', 'मृष्टि का आखिरी आदमी', 'नीली भील' । विष्णु प्रभाकर—'मीना कहाँ है', भारतभूषण अग्रवाल — 'महामारत की साँभ', 'और खाई बढ़ी गयी ।' सिद्धनाथ कुमार—'मृष्टि की साँभ', 'बादलों का शाप', लक्ष्मीनाराण लाल—'शरणागत', 'मैं आऊँ हूँ' 'सुबह मे पहने ।'

इसके अतिरिक्त नये नाम, स्वर ये भी हैं—हरिश्चन्द्र सन्ना, कर्तारसिंह दुग्गल, मोहन राकेश, और अनन्त कुमार पापाण ।

इस चरण में हिन्दी एकांकी को अब तक जो स्वरूप मिला है, उसमें बना और टेक्नीक के स्तर पर आश्चर्यजनक मफन प्रयोगशीलता, विभिन्नता और उत्तरोत्तर अपनी कला को गतिशीलता देने का आग्रह सर्वत्र व्याप्त है । अभिनय और रंगमंच की चेतना इतनी तीव्रतर हो गई है कि एकांकी रचना और विधान का स्वल्प प्रदम चरण की अपेक्षा बहुत भिन्न लगने लगा है । निर्देश अथ, कथोपकथनों की सूक्ष्मता, प्रवेश-प्रस्थान पर अत्यधिक बल, नाटकीय परिस्थितियों का सूक्ष्म चयन और उनका पूर्ण वैज्ञानिक ढंग से निर्वाह—उस चरण के एकांकियों के स्वरूप की पहचान है ।

✓ ध्वनि-एकाकी अथवा रेडियो-एकाकी इस चरण के एकाकी-स्वरूप की दूसरी बड़ी पहचान है। और इस माध्यम की कलागत स्वीकृति इसकी व्यापकता का एक उदाहरण भी है।

भाव-पक्ष अथवा विषय-क्षेत्र में भी जो उपलब्धि, फलस्वरूप जो स्वरूप हिन्दी एकाकी को मिला है वह कलागत-शिल्पगत उपलब्धि से कहीं अधिक महत्वपूर्ण और शुभ है। आज के व्यक्ति, समूचे मानव स्वभाव और कर्म-प्रेरणाओं के सूक्ष्म संकेत और उद्भावना से लेकर समस्त सामाजिक वैषम्य, संघर्ष और विघटन-परिवर्तन और नये मानव-मूल्यों तक एकाकीकार की संवेदना सफलता से पहुँच जाने में सफल है।

हिन्दी एकाकी का इतिहास अभी मुश्किल से तीन दशकों का है। इतनी कम अवधि में इस अभिनव माध्यम ने इतना शक्तिशाली स्वरूप पा लिया है—यह सत्य इसे एक निश्चित व्यक्तित्व देता है। और हमारे सामने अपने स्वरूप के ऐसे मंगलमय भविष्य की आशा बाँधता है कि जिसके आधार से हम एक दिन अपने भारतीय रंगमंच को एक उज्ज्वल दिशा दे सकेंगे।

अभी तो, इसके स्वरूप में अपनी ऐसी मौलिकता और गहनता है कि जिसके सामने बँगला, मराठी, गुजराती आदि एकाकी साहित्य बिल्कुल और स्तर के लगने लगे हैं। हम बड़ी सफलता से अपने एकाकी-साहित्य को भारतीय एकाकी-साहित्य का प्रतिनिधि-स्वरूप कह सकते हैं, इसमें कोई संशय अथवा मोह नहीं, यह वस्तु-सत्य है और यह सत्य हिन्दी एकाकी-साहित्य के अभिनव स्वरूप की प्रेरणा और उपलब्धि के आधार को लिये हुये है।



संकलन-त्रय

—३०० कन्हैयालाल सहल

नाट्यालोचन में पुराकाल से समय, स्थान और कार्य के सकलनों की चर्चा होती आई है। अरस्तू के 'काव्य-शास्त्र' में तीनों सकलनों का उल्लेख मिलता है। महाकाव्य और दुस्त्रान्त नाटक के अंतर को स्पष्ट करते हुए अरस्तू ने बतलाया है कि दुस्त्रान्त नाटक में यथामाध्य घटना को एक दिवस अथवा अपेक्षया कुछ अधिक काल तक सीमित कर देने का प्रयत्न देखने में आता है जब कि महाकाव्य में समय का ऐसा कोई बंधन नहीं होता^१।

अरस्तू के उक्त उल्लेख में एक प्रचलित प्रथा का निर्देश मात्र है, समय-संकलन जैसे किसी नाटकीय नियम की व्यवस्था नहीं। इसके अतिरिक्त जिस प्रचलित प्रथा का निर्देश किया गया है, उसका भी, प्राचीन नाटकों में, सर्वत्र दृढ़ता से पालन नहीं हुआ है, प्राचीन नाट्यकारों की कृतियों में इसके भी अनेक अपवाद देखने को मिलते हैं।

दुस्त्रान्त नाटकों में घटना को एक दिवस-पर्यन्त सीमित कर देने की जो बात ऊपर कही गई है, उस प्रसंग में अरस्तू ने एक दिवस के लिए 'सूर्य के केवल एक संचरण' (A single revolution of the sun) का प्रयोग किया है। 'सूर्य के केवल एक संचरण' का तात्पर्य २४ घण्टों से है अथवा १२ घण्टों से—इसको लेकर भी समीक्षकों में बहुत मतभेद चला। कार्नील ने २४ घण्टों के पक्ष में अपना मत प्रकट किया किन्तु अरस्तू के प्रमाण के आधार पर ही कुछ स्वीचात्तानी करके उसने ३० घण्टों की अवधि निर्धारित की, यद्यपि इस अवधि को भी उसने अनुरोधरु ठहराया। डेसियर (Dacier) ने इस अवधि को १२ घण्टों की माना और कहा कि ये १२ घण्टे दिन या रात, किसी के भी हो सकते हैं अथवा दोनों के आधे-आधे हो सकते हैं। उसकी दृष्टि में दुस्त्रान्त नाटक का आदर्श तभी उपस्थित होगा

१ Epic poetry and tragedy differ, again, in their length : for tragedy endeavours, as far as possible, to confine itself to a single revolution of the sun, or but slightly to exceed this limit; whereas the epic action has no limits of time. (Poetics. Chapter V.)

२. ~~खण्ड~~ Aristotle's theory of Poetry and Fine Art by S. H. Butcher pp. 290-291

जब यथार्थ और नाटकीय जगत की घटनाओं के काल-यापन में समीकरण स्थापित हो जाय । किन्तु समय-सकलन के निर्वाह में इस प्रकार की कठोरता का पालन एक प्रकार से अव्यावहारिक ही रहा ।

स्थान-सकलन से तात्पर्य यह है कि नाटक में ऐसे किसी भी स्थान पर कार्य-व्यापार नहीं होना चाहिए, जहाँ नाट्य-निर्दिष्ट समय में नाटक के पात्र यातायात करने में असमर्थ हो । अतः स्थान-सकलन के निर्वाहार्थ नाटकीय कार्य-व्यापार एक नगर या एक ऐसे स्थल तक ही सीमित हो जाता था जहाँ कार्यवश सभी आवश्यक पात्रों का समावेश हो जाता । इस सकलन का चरम आदर्श संभवतः वहाँ उपस्थित होता था जब एक ही कमरे में राजा से लेकर गरीब तक का समावेश करवा दिया जाता ।

अरस्तू ने अपने 'काव्य-शास्त्र' में स्थान-सकलन का दूरस्थ संकेत-मात्र किया है । सामान्यतः यह समझा जाता है कि स्थान-सकलन का सिद्धान्त समय-सकलन से ही उद्भूत हुआ है ।

कार्य-सकलन का अभिप्राय यह है कि नाटक में ऐसी किसी भी घटना का समावेश नहीं होना चाहिए जिसका नाटक की प्रमुख घटना से सम्बन्ध न हो । नाट्य-कार का कर्तव्य है कि वह अपनी कृति को आदि, मध्य और अन्त-समन्वित एक अखण्ड सृष्टि के रूप में प्रस्तुत करे । इस सम्बन्ध में लावेल का कहना है कि जिस तरह शरीर के एक अंग का दूसरे के साथ सम्बन्ध है, उसी तरह का पारस्परिक संयोजन और सम्बन्ध नाटक के विभिन्न भागों में होना चाहिए । नाटक का संस्थान ऐसा होना चाहिए जिसमें सश्लेषण की अनिवार्यता और समन्विति का पूर्ण निर्वाह हुआ हो । नाट्यकार को इस ओर बराबर अपनी दृष्टि रखनी चाहिए कि नाटक का ढाँचा निरा यात्रिक न बन जाये जिसमें एक अंश दूसरे अंश के साथ यो ही, बिना किसी नियम के, अललटपू जोड़ दिया गया हो ।

अरस्तू ने यद्यपि नाटक में कार्य-सकलन को ही अनिवार्यतः आवश्यक ठहराया था तथापि समय और स्थान-सकलन का अर्थ कुछ लोग अमवश यह समझते हैं कि नाटक में केवल एक व्यक्ति का आख्यान रहना चाहिए किन्तु सच तो यह है कि एक व्यक्ति के जीवन में ही ऐसी असंख्य घटनाएँ हो सकती हैं जिन सबका समुच्चय एक

1 One is limited to the part on the stage and connected with the actors—De Poetica, Chapter 24, translated into English by Bywater

2 द्रष्टव्य, J R Lowell, The Old English Dramatists, p 55.

नाटकीय कथानक को सृष्टि नहीं कर सकता, इसी प्रकार समय के सकलन में भी कार्य-सकलन अपने आप नहीं हो जाता। अरस्तू की दृष्टि में होमर ने उस तथ्य को भली-भाँति हृदयगम कर उसे कार्यान्वित किया था। ईलियड और ओडीसी में उसने नायक की सब घटनाओं को न लेकर उन्हीं घटनाओं को लिया है जिनका मूल-घटना से सम्बन्ध है। जिस घटना की सत्ता से नाटक की मुख्य घटना पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता, जिसका होना न होना बराबर है, नाटकीय कथानक का अभिन्न अंग वह नहीं मानी जा सकती। इतना ही नहीं ऐसी घटना के समावेश से कार्य-सकलन को भी धति पहुँचनी है।

अरस्तू के मत से नाटक का विस्तार उतना अवश्य होना चाहिए जितने के द्वारा कथानक का स्वाभाविक विकास दिखलाया जा सके। उसकी दृष्टि में कार्य-सकलन मुख्यतः दो रूपों में सम्पन्न होता है—१. नाटकीय घटनाओं में कार्य-कारण-सम्बन्ध की स्थापना की गई हो। २. सब घटनाएँ किसी एक लक्ष्य की ओर उन्मुख हो।

होरेस ने रोम में अरस्तू के नाटकीय सिद्धान्तों का प्रचार किया और फ्रांस के शिष्टवादियों ने तीनों सकलनों की स्थापना को परमावश्यक ठहराया। उनके मतानुसार—

(क) नाटक में एक मात्र विषय कथानक रहेगा। यदि उसमें छोटी-छोटी घटनायली को संयोजित करने की आवश्यकता हो तो उसे इस प्रकार सन्निविष्ट करना उचित है कि वह मूल घटना की परिपोषक हो।

(ख) सारी घटनाओं का एक जगह संघटित होना आवश्यक है।

(ग) सारी घटनाओं का एक ही दिन में और एक कारण से होना उचित है। यहाँ यह कहने की आवश्यकता नहीं कि इतने विधि-निषेधों को मान कर चलने वाला नाट्यकार सर्वदा स्वाभाविकता की रक्षा नहीं कर सकता। अग्रजों साहित्य में वेन जॉन्सन ने तीनों नाटकीय सकलनों का निर्वाह किया है। शेक्सपियर ने भी 'टैम्वेस्ट' तथा 'कामेडो आफ एरम' में सकलनों की रक्षा की है, किन्तु अपने अन्य नाटकों में उसने समय और स्थान के ऐक्य की ओर कोई ध्यान नहीं दिया। ट्राउटन ने समय और स्थान-सकलन के सिद्धान्तों की धृजियाँ उठाई थी। 'पीछे चलने की आँधी में ये सिद्धान्त रई की भाँति उड़ गये।'।

जहाँ तक सस्कृत नाट्याचार्यों का प्रश्न है, कुछ आलोचकों का आक्षेप है कि उनका ध्यान काल, स्थान और कार्य-सकलन की ओर उतना नहीं गया क्योंकि रस-निष्पत्ति ही उनका प्रमुख लक्ष्य रहा। यह तो सच है कि भरत के नाट्य-शास्त्र से लेकर परवर्ती अनेक लक्षण-ग्रन्थों में रस को आत्मा और नाटक के इतिवृत्त को शरीर के रूप में स्वीकार किया गया है किन्तु फिर भी यह स्वीकार नहीं किया जा सकता कि सस्कृत नाट्याचार्यों ने समय, स्थान और कार्य के ऐक्य पर दृष्टि नहीं रखी है। भरत ने अपने नाट्य-शास्त्र में 'अक में काल-नियम' के अन्तर्गत एक प्रकार से समय-सकलन पर ही अपने विचार प्रकट किये हैं। उन्हीं के शब्दों में—

“एकदिवसप्रवृत्तं कार्यस्यह्कोऽर्थवीजमधिकृत्य ।
आवश्यककार्याणामविरोधेन प्रयोगेषु ।”

‘एकदिवसप्रवृत्त’ की व्याख्या करते हुए अभिनवगुप्त लिखते हैं—
“अथाकस्य प्रयोगकालपरिमाणमियदिति दर्शयति एकदिवसप्रवृत्तमिति ।” अर्थात् एक अक में जितने कार्य-व्यापार का प्रदर्शन करना हो, उसके लिए एक दिवस का समय निर्दिष्ट किया गया है। ‘एक दिवस’ से अभिनवगुप्त का तात्पर्य १५ मुहूर्त से है। दिन-रात के तीसवें हिस्से को ‘मुहूर्त’ की सजा दी गई है। दिन समाप्त होने तक का पूरा काम यदि एक अक में न आ सकता हो तो अकच्छेद करके शेष काम प्रवेशको द्वारा सूचित कर देना चाहिए।

“दिवसावसानकार्यं यद्यह्के नोपपद्यते सर्वम् ।
अकच्छेदं कृत्वा प्रवेशकैस्तद्विधातव्यम् ॥”

प्रवेशको द्वारा चूलिका, अकावतार, अकमुख, प्रवेशक और विष्कम्भक का ग्रहण किया गया है।

नाटक में कुछ स्थल ऐसे हैं जो रगमच पर प्रदर्शित किये जाते हैं, कुछ ऐसे होते हैं जिनकी सूचना प्रवेशक, विष्कम्भक आदि द्वारा दे दी जाती है। ऐसे स्थलों को ‘सूच्य’ कहते हैं। भरत के ‘नाट्य-शास्त्र’ में सूच्य अंश के लिए भी एक वर्ष की अन्तिम सीमा निर्धारित की गई है।

“अङ्कुच्छेवं कुर्यान्मासकृतं वर्षसंचितं वापि ।
तत्सर्वं कर्तव्यं वर्षावूर्ध्वं न तु कदाचित् ॥”†

†दृष्टव्यं नाट्य-शास्त्रम् अभिनवगुप्तविरचितविभूतिसमेतम् (अष्टादशऽध्याय)
पृ० ४२०-४२२, Gaekwad Oriental Series, Volume LXVIII.

नाटकलक्षणरत्नकोशकार ने भी प्रकारान्तर से यही बात कही है—

“एकदिवसप्रवृत्तः कार्योके सप्रयोगमधिकृत्य । आख्याने यद्वस्तु वक्तव्यं तदेकदिवसमालम्ब्यांके कर्तव्यम् । केचित्तु वासराद्धकृतोह्यङ्क इति । केचिच्च एक-रात्रिकृतमेकवासरकृतमंके वक्तव्यम् । यत्र तु कार्यवशात् कालभूयस्त्वं तदस्मिन्नङ्के प्रवेशकेन वक्तव्यम् । न तु वर्षादितिक्रान्तं यदुच्यते वर्षावृष्व” न कदाचिदिति । तदेतद् बहुकालप्रणयं नांके विधेयमिति ।”

अर्थात् एक दिन का काम ही एक अंक में दिखाना चाहिए । कथा में जो बातें दिखानी हैं, उनमें से एक-एक दिन की कथा एक-एक अंक में दिखानी चाहिये । एक आचार्य कहते हैं—अंक में आधे दिन की कथा दिखानी चाहिए, दूसरे आचार्य का कहना है कि एक रात-दिन की घटना एक अंक में कही जा सकती है । जहाँ आवश्यकतावश अधिक काल की घटनाओं का प्रदर्शन करना हो, वहाँ ‘प्रवेशक’ का आश्रय लेना चाहिए । किन्तु एक वर्ष से ऊपर की घटना नहीं होनी चाहिए अर्थात् बहुत समय की घटना एक अंक में नहीं आनी चाहिए ।४

बहुत वर्षों की घटना यदि एक अंक में दिखलाई जाय तो उसमें अस्वाभाविकता आने का डर रहता है । स्पेन में इस तरह के नाटक लिखे गये हैं जिनमें प्रथम अंक में नायक का जन्म दिखलाया गया है और नाटक के अन्त में नाटक वृद्ध पुरुष के रूप में प्रकट होता है । इस प्रकार के व्यतिक्रम को स्वाभाविक बनाने के लिए नाट्यकारों को सूक्ष्म पद्धति का प्रयोग करना ही पड़ता है ।†

समय के ऐक्य की ओर ही नहीं, स्थानगत ऐक्य की ओर भी संस्कृत नाट्याचार्यों ने ध्यान दिया था । अंक में ‘देश-नियम’ का उल्लेख करते हुए नाट्यशास्त्रकार कहते हैं—

४देतिये, अभिनव नाट्य-शास्त्र (श्री सीताराम चतुर्वेदी, पृष्ठ १००) ।

†There are Spanish dramas in which the hero is born in Act i, and appears again on the scene as an old man at the close of the play. The missing spaces are almost of necessity filled in by the undramatic expedient of narrating what has occurred in the intervals. Yet even here all depends on the art of the dramatist. Years may elapse between successive acts without the unity being destroyed, as we see from the Winter's Tale.

—Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art by S.H. Butcher p 299.

“य कश्चित्कार्यवशाद् गच्छति पुरुष प्रकृष्टमध्वानम् ।

तत्राप्यङ्गुलच्छेदः फलंभ्यः पूर्ववत्तज्ज्ञः ॥”

अर्थात् यदि कोई पुरुष कार्यवश बहुत दूर चला गया हो तब भी पूर्ववत् अकच्छेद करना वाछनीय है । एक अक में जिन दृश्यों का समावेश किया गया हो उनमें इतना अन्तर न हो, इतनी दूरी उनके बीच में न हो कि नायक निर्दिष्ट समय में वहाँ पहुँच ही न सके । किन्तु यदि नायक के पास पुष्पक-विमान जैसा वायुयान हो तो फिर दूरी चाहे जितनी हो, वहाँ अकच्छेद बिना भी काम चल सकता है । “आकाशयानकादिना सर्वं युज्यते” द्वारा अभिनवगुप्त ने इसी तथ्य की ओर सकेत किया है ।*

यहाँ पर समय और स्थानगत ऐभ्य के पारस्परिक सम्बन्ध की यह स्थापना भी विशेषतः उल्लेखनीय है ।

अभिनवगुप्त के उक्त साक्ष्य के होते कीथ की इस उक्ति को स्वीकार नहीं किया जा सकता कि सस्कृत-नाट्यकार समय और स्थान-सम्बन्धी सकलनों के सिद्धान्तों से अनभिज्ञ थे ।†

जहाँ तक कार्य की एकता का प्रश्न है, आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति और फलागम, कार्य की ये पाँच अवस्थाएँ, बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य ये पाँच अर्थ-प्रकृतियाँ, तथा मुख, प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श और निर्वहण—ये पाँच सन्धियाँ, इस तथ्य को स्पष्ट प्रमाणित करती हैं कि कार्य की एकता की ओर सस्कृत-नाट्याचार्यों ने पूरी दृष्टि रखी थी । आरम्भ, प्रयत्न आदि को लेकर कथानक के जो पाँच विभाग किये गये हैं, उनमें नायक (व्यक्ति) पर दृष्टि रखी गई है, बीज, बिन्दु आदि को लेकर जो वर्गीकरण किया गया है, उसमें घटनओ पर दृष्टि रखी गई है, यह वर्गीकरण वस्तु-परक कहा जायगा । मुख, प्रतिमुख आदि सधियों को लेकर जो विभाजन किया गया है, उसमें नाटक के शरीर और उसके अवयवों की कल्पना सन्निहित है । अरस्तू ने जो दुखान्त नाटक का वर्गीकरण किया

*देखिए नाट्य-शास्त्र पर अभिनवगुप्त की विवृति (वही पूर्वोक्त सस्करण पृष्ठ ४२३)

†The statement of Prof Keith in his Sanskrit Drama that Sanskrit dramatists were ignorant of the principles of unities of time and place, is based upon his own ignorance of the technique of sanskrit drama —Comparative Aesthetics vol 1 by K C Pande
P 349

है, वह केवल वस्तु-परक है; संस्कृत नाट्याचार्यों द्वारा किया हुआ कथानक का यह त्रिविध वर्गीकरण अपेक्षया विगद एवं व्यापक है ।

अतः मे, निष्कर्ष के रूप में यह कहना आवश्यक है कि नाटक में कार्य का सकलन सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है, समय और स्थल-सकलन कार्य-सकलन के अगभूत माय हैं । सच तो वह है कि प्रतिभा के विकास में जहाँ नियम बाधक सिद्ध होने लगते हैं, वहाँ वे त्याज्य हैं । नियमों की सार्यकता प्रगति की बाधकता में 'नहीं, उसकी साधकता में है । स्थल-सकलन और समय-संकलन का प्रयोग आजकल, सामान्यतः हिन्दी साहित्य के नाटकों में भी, एकाकियों और कुछ आर्यायिकाओं को छोड़ कर, अन्यत्र नहीं किया जा रहा है यद्यपि प्रसाद जी के 'ध्रुवस्वामिनी' नाटक में मेरी दृष्टि में किसी प्रकार तीनों सकलनों का सुन्दर निर्वाह हो गया है इस बात को हमेशा स्मरण रखना चाहिए कि लक्षण-ग्रन्थों के आधार पर लक्षण-ग्रन्थों का निर्माण होता है किन्तु युग-परिवर्तन के साथ-साथ प्रतिभाशाली लेखक जब पुराने नियमों का अतिक्रमण कर नयी-नयी रचनाएँ करने लगते हैं तब वे रचनाएँ ही नूतन लक्षण-ग्रन्थों के लिए आधार बन जाती हैं ।



अव्यवसायी रंगमंच की समस्याएँ

—श्री नेमिचन्द्र जैन

इस बात में तो अब कोई सन्देह नहीं हो सकता कि सस्कृति के अन्य क्षेत्रों की भाँति रंगमंच में भी हमारे देश में नव-जागरण का एक युग वर्तमान है। आजकल प्रत्येक नगर में, यहाँ तक कि देहातों में भी, आये दिनों खेले जाने वाले नाटकों की सख्या पर यदि ध्यान दें तो पिछले प्रत्येक युग की तुलना में आज के युग की यह विशिष्टता स्पष्ट हो जाएगी। इस समय शायद ही कोई ऐसा स्कूल अथवा अन्य शिक्षालय होगा जिसमें वर्ष भर में एक-दो नाटक न खेले जाते हों। कालेजों और विश्व-विद्यालयों के लगभग सभी छात्रावास, बहुत से विभाग आदि अपने-अपने अलग-अलग नाटक प्रस्तुत करते हैं, विभिन्न सरकारी, गैर-सरकारी विभागों के क्लब, मजदूर सगठन, बहुन-पी सैनिक टुकड़ियाँ तथा अन्य सांस्कृतिक सगठन वर्ष भर में एक-दो बार नाटक का आयोजन अवश्य करते हैं, चाहे फिर उन नाटकों को प्रस्तुत करने की प्रेरणा इन सगठनों के वार्षिक अधिवेशनों से मिलती हो अथवा अपने सदस्यों तथा सहायकों का मनोरंजन करने की भावना से और अन्त में अनगिनती छोटे-बड़े ऐसे सगठन और दल तो हैं ही जो नाटक करने, रंगमंच के विकास में सहायता देने और अपने पारि-पार्श्विक जीवन की मौलिक सांस्कृतिक आवश्यकताओं को पूरा करने के उद्देश्य से हर प्रदेश में, हर नगर में वर्तमान हैं और नित नए बनते जाते हैं।

इस कोटि में किसी शहर के साधारण साधन तथा प्रतिभा वाले उत्साही विद्यार्थियों के नाटक-क्लब से लेकर कलकत्ते के “बहुरूपी” जैसे असाधारण क्षमता-सम्पन्न और नाटक को अपनी आत्माभि व्यक्त का सर्वप्रमुख साधन मानने वाले कलाकारों के दल तक सभी आ जाते हैं। इनमें से पहली श्रेणी के सगठन किसी विशेष आयोजन के अवसर पर नाटक तैयार करते और खेलते हैं तथा रंगमंच के प्रति उनका उत्साह अपेक्षाकृत क्षणिक और प्रायः आत्म-प्रदर्शन की भावना से प्रेरित होता है जो उस आयोजन के साथ ही समाप्त हो जाता है। इनमें भाग लेने वाले बहुत से अभिनेता तो शायद दूसरी बार फिर कभी किसी नाटक में भाग ही नहीं लेते और प्रायः ऐसे नाटक एक से अधिक बार प्रस्तुत नहीं किये जाते। दूसरी श्रेणी के सगठन ऐसे हैं जिनके सदस्यों को एक प्रकार से नाटक का खन्त होता है और वे अपने अधिकांश खाली समय में केवल नाटक की ही बात सोचते हैं और नाटक के द्वारा ही

अपने भीतर की कलात्मक सृजन-प्रेरणा को प्रकट करना चाहते हैं। ऐसे सगठन प्रत्येक नाटक की तैयारी पर पर्शित समय, शक्ति और धन भी व्यय करते हैं और उस नाटक को अधिक से अधिक रसज्ञ प्रेक्षकों तक पहुँचाने के लिए उत्सुक होते हैं तथा उसका प्रयत्न भी करते हैं। यह सही है कि नाटक को इस प्रकार सृजनात्मक अग्नि-व्यक्ति का साधन मानने वाले सगठन बहुत नहीं हैं, न साधारणतः हो ही सकते हैं किन्तु हमारे आज के सांस्कृतिक उन्मेष में उनका अस्तित्व है और वह हमारे विकास के एक महत्वपूर्ण स्तर को प्रकट करता है।

साथ ही यह बात भी ध्यान देने की है कि पिछले दिनों में न केवल इन नाटक खेलने वाले संगठनों की संख्या में वृद्धि हुई है, बल्कि उतनी ही, शायद उसमें भी कहीं अधिक मात्रा में, उनके कृतित्व को देखने, सराहने और उससे आनन्द प्राप्त करने वाले दर्शकों की संख्या भी बढ़ी है। ये छोटे-बड़े नाटक चाहे किसी राजमार्ग के चौराहे पर रास्ता रोक कर बनाये हुए चौकियों के मंच पर खेले जायें, चाहे कालेजों और स्कूलों के सभा-भवनो में और चाहे 'न्यू एम्पायर' जैसे प्राधुनिक साधनों से युक्त मंच और प्रेक्षागृहों में, उनको देखने के इच्छुक रसजों की अब कमी नहीं होती। बल्कि दुर्गापूजा के समय बंगाल और गणेशोत्सव के समय महाराष्ट्र के नगर और देहात के हर मुहल्ले में, लगभग हर बड़ी सड़क पर नाटक किये जाते हैं और उनमें तिल धरने की जगह नहीं मिलती। इस भाँति यह निस्संदेह कहा जा सकता है कि आज हमारे देश के लगभग सभी भागों में जहाँ एक ओर लोकिया अभिनेता और निर्देशकों के नये-नये दल तैयार हो रहे हैं, वहाँ दूसरी ओर उनके कार्य को समझने और सराहने वाले दर्शक—रगमंच के प्रेक्षक—भी अधिकाधिक संख्या में प्रकट हो रहे हैं।

रगमंच के क्षेत्र में जहाँ यह नवोन्मेष एक असंदिग्ध सत्य है, वही दूसरी ओर यह बात भी उतनी ही निर्विवाद है कि कुछेक बड़े-बड़े नगरों को छोड़कर नियमित रगमंच हमारे देश में नहीं के बराबर है और नियमित रूप से चलने वाले नाटकघर हमारे देश में लगभग हैं ही नहीं। जहाँ ये नाटकघर हैं भी, वहाँ वे बड़ी मुगमता से चलते हैं यह भी नहीं कहा जा सकता। सिनेमा के प्रचार और लोकप्रिय होने के बाद से व्यवसाय के रूप में नाटक-कम्पनी चलाना अब किसी भी प्रकार से आकर्षक कारोबार नहीं रहा है। व्यवसायी रगमंचों के संचालक अभिनेता तथा अन्य आश्रित सहायक शिल्पी कलाकार न तो फिल्म-जगत जैसा सम्मान, प्रतिष्ठा अथवा महत्व ही समाज में पाते हैं कि अपने कार्य को गौरव और आकर्षण का विषय मान सकें, और न आर्थिक दृष्टि से ही इस कार्य में उन्हें इतनी सफलता तथा सम्पन्नता प्राप्त होती है कि उसे आजीविका का निश्चित साधन बना सकें। परिणाम-स्वरूप जिनमें तनिक सी भी अभिनय अथवा निर्देशन सम्बन्धी प्रतिभा है, वे सभी फ़िल्म की ओर दौड़ते

हैं। जो उत्साही प्रतिभावान कलाकार इन परिस्थितियों के होते हुए भी रगमच में अपनी रुचि और उसके प्रति अपना उत्साह बनाये हुए हैं, उनकी सख्या उँगलियों पर गिनी जाने लायक है और वे भी अपनी आजीविका के लिए नाटक के अतिरिक्त फिल्म का सहारा किसी न किसी रूप में लेने के लिए बाध्य हैं। प्रसिद्ध अभिनेता पृथ्वीराज इसके सबसे सुपरिचित उदाहरण हैं। पृथ्वी थिएटर को जीवित रखने के लिए उन्हें निरन्तर फिल्म में काम करना पड़ता है और फिल्म द्वारा प्राप्त धन से ही वह नाटक के प्रति अपनी इस अद्भुत लगन और उत्साह को पूरा कर पाते हैं। व्यवसायी रगमच की यह स्थिति उसके अभाव और उसकी अपेक्षाकृत हीन अवस्था का परिणाम हो अथवा कारण, किन्तु इतना अवश्य सही है कि हमारा व्यवसायी रगमच हमारे वर्तमान सांस्कृतिक नवोन्मेष को ठीक-ठीक प्रगट नहीं करता। किन्तु साथ ही जब तक एक नियमित रूप से चलने वाला रगमच हमारे देश के प्रत्येक भाग में नहीं बन जाता जब तक नाटक खेलना और देखना हमारे सांस्कृतिक जीवन का, बल्कि हमारे दैनिक जीवन का अनिवार्य अंग नहीं बन जाता, जब तक कम से कम समाज का प्रबुद्ध शिक्षित वर्ग अपने अवकाश को और अपने मनोरंजन की आवश्यकता को नियमित रूप से नाटक द्वारा पूरा नहीं करता, तब तक यह कहना कठिन है कि हमारे देश में कोई रगमच वर्तमान है और न तब तक किसी प्रकार की विकसित रगमचीय परम्पराओं का निर्माण ही सम्भव है।

इस भाँति हम देखते हैं कि आज नियमित रगमच के अभाव में और साथ ही देश के वर्तमान सांस्कृतिक नवोन्मेष के फलस्वरूप हमारे अव्यवसायी रगमच ने एक ऐसी स्थिति प्राप्त कर ली है जो एक प्रकार से अस्वाभाविक ही है। किन्तु सा ही हमारे इस अव्यवसायी, शौकिया रगमच में ही हमारे भावी नियमित-विकसित रगमच के बीज हैं, यह बात भी निर्विवाद लगती है। और यदि आज हम अपने इस अव्यवसायी रगमच की स्थिति को भली-भाँति समझ सकें, उसकी समस्याओं पर गम्भीरतापूर्वक विचार कर सकें और, सीमित रूप में ही सही, उसकी तात्कालिक आवश्यकताओं को पूरा कर सकें, तो हम अपने देश में एक सम्पन्न रगमच के निर्माण, स्थापना और विकास में बड़ा भारी योग दे सकेंगे। यह तो अनिवार्य ही है कि अपनी ही आन्तरिक प्रेरणा तथा सामान्य सांस्कृतिक उन्मेष के फलस्वरूप होने वाली इस क्रिया में एक ओर तो अपने भीतर ही बड़ी भारी असमानता है तथा प्रतिभा, सामर्थ्य और लगन के विभिन्न स्तर हैं। दूसरी ओर देश का वर्तमान सामाजिक-आर्थिक ढाँचा इस समुचित उन्मेष को सभालने में अभी समर्थ नहीं हो पाया है। इसी लिए इस देशव्यापी सांस्कृतिक हलचल को न तो प्रशस्त अभिव्यक्ति ही मिलने पाती है और न उचित सहयोग। यह कहने में कोई सकोच नहीं होना

चाहिए कि कि कुल मिलाकर हमारा शौकिया रंगमंच अभी केवल किमी-न-किरी प्रकार अभिव्यक्ति का साधन खोजने की अवस्था में है, आत्मविश्वास के साथ एक निश्चित दिशा की ओर बढ़ चलने की अवस्था में नहीं।

इसी स्थिति के तीव्रतम रूप को नाटकीय ढंग से कहे तो यह कहा जा सकता है कि इस अव्यवस्थायी रंगमंच की सब से बड़ी समस्या यह है कि उसके लिए न तो नाट्यरूप है और न नाटक। हमारे देश के आधुनिक रंगमंच की अवस्था का यह बड़ा विचित्र-सा विरोधाभास है कि नाटक खेले जाने की इतनी माँग और नाटक दिखाने तथा खेलने की इतनी प्रेरणा होने के बावजूद साधारणतः रंगमंच के उपयुक्त पर्याप्त नाटक किसी भाषा में नहीं मिलते। और नाटकघरों का तो लगभग सभी जगह अभाव ही है।

इन दोनों समस्याओं पर अलग-अलग विचार करें। पहले नाटकघरों के अभाव को ले लीजिए। समूचे भारतवर्ष के दो-तीन नगरों को छोड़कर नियमित नाटकघर कहीं भी नहीं हैं। जो हैं, वे या तो कुछेक व्यवसायी मण्डलियों के पास हैं या फिर उनमें मित्रेणाचरण बने हुए हैं अथवा वे एकदम टूटी-फूटी जोरों अवस्था में पड़े हुए हैं। जो भी हो अव्यवस्थायी मण्डलियों को नाटकघर प्राप्त नहीं होते। साधारणतः जिनमें भी नाटक खेले जाते हैं, उनमें से अधिकांश स्कूलों, कानेजों के हॉल में अथवा अन्य ऐसे सभा-भवनो में प्रस्तुत किये जाते हैं जहाँ प्रायः तटत तथा चौकियाँ कम कर स्टेज तैयार करना पड़ता है, जिसके ऊपर पर्दा लगाने और आलोक का उचित प्रवन्ध करने ही में बहुत अधिक परिश्रम की आवश्यकता होती है। फिर उस परिश्रम के बाद भी ऐसी स्थितियाँ दुर्लभ नहीं हैं कि किसी एक दृश्य के अत्यन्त ही मामिक स्थल पर पर्दा गिराना आवश्यक तो होना है किन्तु अचानक ही डोरी टूट जाती है, पर्दा नहीं गिर पाता और अममजन में पड़े बेचारे अभिनेता यह स्थिर नहीं कर पाते कि रंगमंच पर रहे अथवा चले जायें। हाँ ही ऐसी परिस्थितियों में भावोद्रेक का वह स्तर प्राप्त नहीं होता जब प्रेक्षक का रंगमंच पर प्रस्तुत दृश्य के साथ रसात्मक तादात्म्य हो सके। हमारे देश में शायद ही कोई ऐसा नगर है जहाँ नगरपालिका की ओर से बना हुआ नाटकघर हो जिसे छोटी-बड़ी अव्यवस्थायी नाटक-मण्डलियाँ साधारण किराये पर ले सकें और मुम्बई में नाटक प्रस्तुत कर सकें। विभिन्न नगरों में जो भी सभा-भवन आज तक बने रहे हैं उनमें किसी न किन्हीं प्रकार का मंच अवश्य होता है। पर दर्शकों के बैठने के स्थान में छोटे ऊँचे बने हुए किमी चबूतरे को रंगमंच नहीं बनाया जा सकता। इस परिस्थिति का बड़ा तीव्र अनुभव तब हुआ जब १९५४ में दिल्ली में राष्ट्रीय नाटक महोत्सव के लिए एक स्थानीय सभा-

भवन के उपयोग की बात उठी। बड़े ही केन्द्रीय स्थान में होने पर भी उस भवन के आयोजकों ने उसके इस उपयोग की सम्भावना पर ध्यान ही नहीं दिया था। परिणामतः राष्ट्रीय महोत्सव के लिए उसमें बहुत से परिवर्तन करने पड़े और उसके बाद भी वह रगमच ऐसा न बन सका जिसमें हर तरह के नाटक खेले जा सकें। दिल्ली में हाल ही में एक अन्य कला-संस्था ने एक नाटकघर बनाया है किन्तु उसमें भी पूर्व-योजना के अभाव और अव्यवसायी नाटक-मण्डलियों की समस्याओं के प्रति उदासीनता ने उस नाटकघर की उपयोगिता को बहुत-कुछ सीमित कर दिया है।

इन इक्के-दुक्के नाटकघरों अथवा विभिन्न सभा-भवनो के साथ एक कठिनाई और भी है। उनका दैनिक किराया इतना अधिक होता है कि छोटी-छोटी नाटक-मण्डलियाँ तो उसे बर्दाश्त ही नहीं कर सकती। उनमें नियमित सज्जा-शालाएँ नहीं होती, स्थायी रूप से लगे हुए पर्दे नहीं होते, आलोक सम्बन्धी स्थायी व्यवस्था नहीं होती। अधिकांश अव्यवसायी नाटक-मण्डलियों के लिये इन सब आवश्यकताओं की अपनी-अपनी अलग व्यवस्था करना कष्ट-साध्य होता है और अर्थ, समय तथा शक्ति का व्यय तो उसमें होता ही है। इन सब से भी बड़ी समस्या है विज्ञापन सम्बन्धी खर्च की। साधारण मनोरजन-प्रेमी जनता अभी नाटक देखने जाने की अभ्यस्त नहीं है, केवल यही बात नहीं है। वास्तव में नाटकघर एक ऐसा स्थान होना चाहिए जहाँ मनोरजन के इच्छुक अथवा कला-प्रेमी दर्शक अनायास ही इकट्ठे हो सकें—ठीक उसी प्रकार जैसे किसी सिनेमाघर की ओर लोग जाते हैं। ऐसी ही नियमितता के बिना रगमच की वास्तविक परम्परा नहीं बनती, वहाँ जाने का लोगों का अभ्यास नहीं बनता। फलस्वरूप प्रत्येक नाटक-मण्डली को पहली बार दर्शकों को आकर्षित करने के लिए बहुत अधिक प्रयत्न करना पड़ता है और इस भाँति न केवल विज्ञापन सम्बन्धी खर्च बहुत बढ़ जाता है, बल्कि सिनेमा की तुलना में नाटक की ओर सहज ही दर्शक उन्मुख नहीं हो पाता। बहुत बार तो कुछेक अच्छे प्रदर्शनो के हो चुकने के बाद समाचार-पत्र में सूचना पढ़कर उनका पता चलता है। इसलिए नाटक को यदि हमारे सांस्कृतिक जीवन का अविच्छिन्न अंग बनना है तो यह सर्वथा आवश्यक है कि वह कभी-कभी होने वाली हलचल के रूप में नहीं, बल्कि हमारे दैनिक जीवन की एक अनिवार्य परिस्थिति के रूप में वर्तमान रहे। यह कार्य स्पष्ट ही तब तक सम्भव नहीं है जब तक प्रत्येक नगर में कम-से-कम ऐसा नाटकघर न हो जहाँ हर शाम को नाटक खेले जाते हों, जहाँ अनायास ही दर्शक पहुँचते हों और साथ ही जहाँ स्थानीय तथा बाहर की छोटी-बड़ी नाटक-मण्डलियाँ न्यूनतम साधारण सुविधाओं के साथ नाटक खेल सकती हों।

ऊपर इस बात का उल्लेख किया गया है कि जो नाटकघर प्राप्त भी हैं, उनका

दैनिक किराया इतना अधिक है कि साधारणतः नाटक-मण्डलियाँ उन्हे दर्शित नहीं कर पातीं। इस प्रदन पर और भी विचार करने की आवश्यकता है क्योंकि प्रचार के अभाव में साधारणतः अच्छे से अच्छा नाटक अथवा अच्छी से अच्छी नाटक-मण्डली इतने अधिक दर्शकों को आकर्षित नहीं कर पाती कि पहले एक-दो दिनों में नाटक का पूरा सच टिकटों की बिक्री से इकट्ठा हो सके। दूसरी ओर अधिकतर यह सम्भव नहीं होता कि एक या दो दिन से अधिक किसी नाटकघर को किराये पर लेने का साहस कोई अभ्यवसायी नाटक-मण्डली साधारणतः करे। इस प्रकार की नाटक-मण्डलियों को प्रायः यह आशंका बनी ही रहती है कि उनका प्रयास सफल होगा अथवा नहीं, दर्शकों को वह अच्छा लगेगा अथवा नहीं। पर्याप्त विज्ञापन के साधनों का अभाव होने के कारण भी इन मण्डलियों के लिए अधिक दिन तक नाटकघर किराये पर लेना कठिन होता है।

बहुत बार ऐसा भी होता है कि किसी नाटक के पहले एक-दो प्रदर्शन इतने सफल नहीं होते और पहले एक-दो अभिनय के बाद ही अभिनेताओं और प्रस्तुतकर्त्ताओं को नाटकों की दुर्बलताओं का पूरा बोध होता है और वे उन्हें दूर करके उसे कहीं अधिक प्रभावोत्पादक बनाने की स्थिति में होते हैं। क्योंकि यह बात हमें नहीं भूलनी चाहिए कि इन अधिकांश नाटक-मण्डलियों के पास रिहर्सल के लिए प्रायः कोई स्थान नहीं होता। अधिकतर मण्डलियों को रिहर्सल किसी-न-किसी सदस्य के घर पर करनी पड़ती है जहाँ बहुत बार सब के लिये पहुँचना आसान नहीं होता। किन्हीं छोटे कमरे में रिहर्सल करते रहने के कारण मंच पर ठीक किस प्रकार प्रवेश करना होगा, प्रस्थान करना होगा, व्यवहार करना होगा आदि बातें रिहर्सल में स्पष्ट नहीं हो पाती। बहुत-सी मण्डलियाँ तो अन्त तक कोई पक्की रिहर्सल रगमच पर कर ही नहीं पाती और उनके पहले प्रदर्शन में इस भाँति स्टेज रिहर्सल की-भी अवकाश नहीं और कमजोरियाँ रहती हैं। इसलिए जब तक यह सम्भव न हो कि ये नाटक एक से अधिक बार प्रस्तुत किये जा सकें, तब तक उसको पूरी सम्भावनाएँ प्रकट होना बहुत कठिन है। इसके लिए विशेष रूप से यह आवश्यक है कि इन नाटकघरों का दैनिक किराया बहुत ही कम हो ताकि उसे कई दिन के लिये किराये पर लेना इन मण्डलियों के लिए असम्भव न रहे। इस प्रकार जब तक राज्य की ओर से अथवा नगरपालिकाओं की ओर से नाटकघर नहीं बनते अथवा जब तक हमारे देश में नाटक के प्रचार में रुचि रखने वाली अथवा उसको अपना कर्त्तव्य मानने वाली सम्भाव्य सन्तों किराये पर मिलने वाले नाटकघर बनाने का प्रयत्न नहीं करती, तब तक अव्यवसायी मण्डलियों की यह समस्या हल नहीं हो सकती। इन नाटकघरों के माध्यम-निवार्य रूप में ऐसा स्थान भी यदि प्राप्त हो जहाँ नाटक-मण्डलियाँ रिहर्सल कर सकें तो बहुत उत्तम होगा, एक

प्रकार से अव्यवसायी रंगमंच के विकास की यह बड़ी अनिवार्य आवश्यकता है। अव्यवसायी नाटक-मण्डलियों के कार्यकर्ता प्रायः आजीविका के लिए कोई-न-कोई दूसरा कार्य करते हैं और वे केवल शाम को ही एकत्र होकर नाटक की रिहर्सल कर सकते हैं। इसलिए यह सम्भव नहीं कि किसी भी नाटकघर का नियमित भवन उन्हें रिहर्सल के लिये खाली मिल सके। इन परिस्थितियों में रिहर्सल के स्थान की अलग से व्यवस्था होना बहुत ही आवश्यक बात है। पर ऐसे स्थान हर एक नगर में निश्चय ही एक से अधिक होने चाहिए जो अलग-अलग दिनों में बहुत ही साधारण-से किराये पर नाटक-मण्डलियों को प्राप्त हो सकें।

जैसा ऊपर कहा गया है, नाटकघर तथा रिहर्सल के स्थान के अभाव के अतिरिक्त जो दूसरी बड़ी भारी समस्या आज व्यवसायी और अव्यवसायी सभी प्रकार की नाटक-मण्डलियों के सामने है—और यह बात प्रत्येक भाषा के लिए लगभग समान रूप से सही है—वह है अभिनयोपयोगी नाटको के अभाव की। वास्तव में नाटक एक ऐसा साहित्य-रूप है जो मूलतः रंगमंच पर आधारित है। विकसित रंगमंच के अभाव में श्रेष्ठ नाटक होना प्रायः असम्भव है। किन्तु साथ ही श्रेष्ठ नाटको के अभाव में रंगमंच का विकास कैसे हो सकता है? नाटक और रंगमंच का यह अन्योन्याश्रित सम्बन्ध बड़ा मौलिक है। किन्तु हमारे देश के अधिकांश भागों में जहाँ नियमित रंगमंच की परम्परा हमारे दैनिक जीवन में से मिट गई थी, अथवा जहाँ केवल पिछले कुछ समय से ही प्रारम्भ हो पायी है, वहाँ यह बहुत ही आवश्यक है कि नाटककार और नाटक-मण्डलियों में अनिवार्य और अविच्छिन्न सम्बन्ध स्थापित हो। हमारे देश में इस समय साहित्यिक प्रतिभा के उन्मेष का दौर है। उसमें से कुछेक तरुण और उत्साही लेखक रंगमंच की ओर ही क्यों नहीं उन्मुख हो सकते? साथ ही जिस प्रकार किमी भी नाटक-मण्डली को अपने विशेष कुशल अभिनेताओं की, दिग्दर्शक की, रूप-सज्जाकार की, पर्दा रंगने वाले चित्रकार की, आलोक-विशेषज्ञ की अनिवार्य आवश्यकता होती है, उसी प्रकार अपने विशेष नाटककार की भी। प्रत्येक व्यवसायी नाटक-मण्डली का भी अपना विशेष नाटककार सर्वदा ही होता है और न केवल रंगमंच के व्यावहारिक ज्ञान द्वारा अपने नाटको को अभिनय के उपयुक्त बनाता है, बल्कि जो उस विशेष नाटक-मण्डली की विशेष क्षमताओं और अक्षमताओं को ध्यान में रखकर ऐसे नाटक लिख पाता है जिनको प्रस्तुत करने में मण्डली के सभी साधनों का पूरा-पूरा उपयोग हो सके और ऐसी अनावश्यक कठिनाइयाँ उत्पन्न न हो जिन्हें दूर करना मण्डली की सामर्थ्य के बाहर हो। अव्यवसायी नाटक-मण्डलियों को भी इसी भाँति अपने विशेष नाटककार तैयार करने होंगे। जब तक उनकी विशेष आवश्यकताओं और क्षमताओं को ध्यान में रखकर नाटक लिखने वाली प्रतिभा का सहयोग उन्हें नहीं

मिलता, तब तक नाटको के अभाव की समस्या किसी न किसी रूप में उनके सामने बनी ही रहेगी ।

इस कथन का यह अभिप्राय नहीं है कि जो नाटक इस समय लिखे हुए मौजूद हैं अथवा लिखे जा रहे हैं, वे नाटक-मण्डलियों के किसी काम के ही कही । उनमें भी निस्सन्देह कुछ तो ऐसे हैं ही जिनको ज्यों का त्यों अथवा किसी-न-किसी रूप में रंग-मंच के उपयुक्त बनाकर प्रस्तुत किया जा सकता है । एक प्रकार से वर्तमान नाटको का इस प्रकार का ह्रासनांतर नाटककारों और नाटक-मण्डलियों दोनों के लिए बहुत उपयोगी मिट्ट हो सकता है । नाटक-मण्डलियों के लिए इस कारण कि उन्हें कम से कम एक सामान्य ढाँचा तो इन नाटकों में प्राप्त होता ही है जिसकी अपनी आवश्यकता के अनुसार परिवर्तित करके अभिनयोपयोगी बनाने में उन्हें अपेक्षाकृत कम कठिनाई होगी और मण्डली के किन्नी एक विशेष सदस्य को नाटक लिखना सीखने के लिए अवसर मिलेगा । दूसरी और नाटककारों को भी यह गमभूने का अवसर मिलेगा कि उनके लिखे हुए नाटक साहित्यिक दृष्टि से सफल अथवा सर्वथा गठनीय होने पर भी उन्हें रंगमंच पर प्रस्तुत करने में कैसी कठिनाइयाँ नाटक-मण्डलियों के सामने आती हैं और उन्हें किन उपायों में वे दूर करती हैं । इस प्रकार अपने अगले नाटकों में वे नाटक-मण्डलियों की कठिनाई का अधिक ध्यान रख सकेंगे ।

स्पष्ट ही इसमें नाटककारों का सहयोग आवश्यक है । उनकी अनुमति के बिना उनके लिखे नाटकों में इस प्रकार का परिवर्तन सम्भव नहीं होगा और इसमें यह आशंका तो है ही कि कई बार इस प्रकार किया गया परिवर्तन सर्वथा उपयुक्त भी न मिट्ट हो और नाटक असफल ही रहे । किन्तु दूसरी और इस प्रकार की अनुमति दिये बिना यह सम्भावना सदा बनी रहेगी कि ये नाटक-मण्डलियाँ कभी भी मौजूदा लिखे हुए नाटकों को नहीं छुएँगी । यह बात ध्यान देने की है कि बहुत बार नाटककार ने ऐसी अनुमति प्राप्त न हो सकने के कारण बहुत सी नाटक-मण्डलियाँ मौजूदा नाटकों को हाथ में नहीं लेती, प्रायः नाटककार नाटक-मण्डलियों के मुझावों अथवा नमन्याओं को नहानुभूतिपूर्वक सुनने और उन पर विचार करके उनके अनुकूल आवश्यक परिवर्तन करने के लिए प्रस्तुत नहीं होते । क्योंकि साधारणतः नाटक, हिन्दी में ही नहीं लगभग सभी भाषाओं में जहाँ रंगमंच की परम्परा बहुत विकसित नहीं है, केवल प्रकाशित करने के लिए लिखे जाते हैं, और पिछले दिनों तो केवल रेडियो पर प्रसारित किए जाने के लिए ही लिखे जाने लगे हैं, जिसके फलस्वरूप उनकी रंगमंचीय उपयोगिता और भी कम हो गई है । बहुधा हमारे साहित्यिक नाटकों में लम्बे-लम्बे मवाद होते हैं जिनमें न केवल नाटकीय गति और घटना का अभाव होता है, बल्कि उनकी भाषा इतनी अस्वाभाविक होती है कि उसे अभिनेता महज ही बोल नहीं पाते । ऐसे

अधिकांश नाटक एक प्रकार से सवाद-रूप में लिखे हुए उपन्यास मात्र ही होते हैं। अभिनय के उपयुक्त नाटक में भाषा के स्वाभाविक और सरल तथा सवादों के सक्षिप्त तथा नाटकीय होने के साथ साथ घटना और चरित्रों के विकास में एक निश्चित गति होनी बहुत आवश्यक है जिससे रगमच के ऊपर अभिनेता एक ही मुद्रा को, एक ही भाव-दशा को और एक ही शारीरिक क्रिया को दुहराते हुए न जान पड़ें। रगमच के ऊपर विभिन्न पात्रों की स्थिति को मूर्त रूप में अपने सामने रखे बिना और उनके क्रमशः विकास पर समुचित ध्यान दिये बिना रगमच के उपयुक्त नाटक लिखना बड़ा कठिन है। इसमें कोई भी सन्देह नहीं कि बड़े से बड़ा प्रतिभावान साहित्यकार भी नाटक की इस विशेषता को रगमच के साथ सक्रिय रूप से सम्बद्ध हुए बिना नहीं समझ सकता और यशस्वी नाटककारों को इसमें अपना असम्मान नहीं समझना चाहिए कि अपेक्षाकृत तरुण और अन्य कई दृष्टियों से क्षमतावान कलाकारों से उनको इस दिशा में सीखना है।

नाटककार और नाटक-मण्डलियों में सम्पर्क के अभाव का एक पक्ष निस्सन्देह यह भी है कि अधिकांश नाटक-मण्डलियाँ अपनी ओर से भी किसी नाटककार को अपने साथ सम्बद्ध करने का, उसकी बात सुनने और उसकी समस्याओं को समझने का और अपने ठोस व्यावहारिक सुझावों द्वारा उसको समझाने का प्रयत्न नहीं करती। ऐसा प्रयत्न निश्चय ही इन मण्डलियों के हित में ही है क्योंकि नाटककार ही वह मूल साधन प्रस्तुत करता है जिसके बिना कोई नाटक-मण्डली जीवित नहीं रह सकती। नाटककार और नाटक-मण्डलियों के बीच, विशेषकर प्रत्येक नगर में बिखरी हुई अनगिनती अव्यवसायी नाटक-मण्डलियों के बीच, यह सम्पर्क हमारे आज के नव-नाट्य आन्दोलन की सर्वप्रमुख आवश्यकता है जिसके बिना नाटकों के अभाव की समस्या मौलिक रूप में कभी नहीं हल हो सकेगी।

या इस समस्या के और भी कई समाधान हैं जो तात्कालिक हैं और जिनसे उसके मौलिक समाधान में भी बहुत कुछ सहायता मिलेगी। देश की विभिन्न भाषाओं से तथा विदेशी भाषाओं से ऐसे नाटकों के अनुवाद तथा भारतीय रूपान्तर किए जाने चाहिए जो रगमच पर सफल हो चुके हैं। यह भी सम्भव है कि अलग-अलग स्थानों पर देश-विदेश की प्रसिद्ध व्यवसायी-मण्डलियों ने उन्हें जिस प्रकार से रगमच पर प्रस्तुत किया है, उसकी जानकारी भी प्राप्त हो सके। कम से कम अनुवाद और रूपान्तर का यह कार्य ऐसा है जिसे बहुत-सी नाटक-मण्डलियाँ स्वयं कर सकती हैं। साथ ही विभिन्न भाषाओं में अथवा एक ही भाषा-भाषी क्षेत्र की विभिन्न मण्डलियों के पास ऐसे नाटक वर्ष में एक-दो अवश्य तैयार होते रहते हैं जो श्रेष्ठ साहित्य न होते

हुए भी अभिनय के उपयुक्त हो। उनके परस्पर आदान-प्रदान होने का कोई माध्यम तुरन्त निकाला जाना चाहिए। ऐसे नाटकों के प्रकाशन की भी कोई विशेष व्यवस्था किसी केन्द्रीय नाटक सस्था को करनी चाहिए। इस प्रकार प्रत्येक भाषा का नाटक-साहित्य न केवल बहुत समृद्ध होगा, बल्कि इस प्रकार रूपान्तर और अनुवाद में नए मौलिक नाटकों की रचना के लिए भी प्रेरणा मिलेगी और धीरे-धीरे यह सम्भव हो सकेगा कि हमारे नाटकों के अभाव की यह समस्या दूर हो सके।

अव्यवसायी नाटक-मण्डलियों की एक-दो समस्याएँ और भी हैं जिनके कारण उन्हें बहुत बार बड़ी कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। उनमें सब से प्रमुख है मनोरंजन-कर। देश के बहुत-से राज्यों में इस विषय के कानून बहुत ही कड़े हैं और नाटक-मण्डलियों को प्रायः किसी गस्या के लिए दान का सहारा लेकर अपना प्रदर्शन करना पड़ता है अन्यथा उनकी आय का बड़ा भारी भाग मनोरंजन-कर के रूप में चला जाता है। इन मण्डलियों का प्रदर्शन सम्वन्धी साधारण व्यय अपेक्षाकृत इतना अधिक होता है कि मनोरंजन-कर दे चुकने के बाद प्रदर्शन का पूरा व्यय जुटा सकना उनके लिए सम्भव नहीं हो पाता। हमारे देश में रंगमंच के विकास की एक बड़ी भारी आवश्यकता है कि विशेष रूप में अव्यवसायी रंगमंच को मनोरंजन-कर से छुट्टी मिले। यह सुविधा इसलिए भी आवश्यक है कि छोटी नाटक-मण्डलियों को अन्य अनगिनती कठिनाइयों को फेंककर नाटक प्रस्तुत करने पड़ते हैं और उनमें यह क्षमता नहीं होती कि इस आर्थिक संकट को भी सहन कर सकें।

नाथ ही यह बात भी ध्यान देने की है कि इस प्रकार मनोरंजन-कर से प्राप्त धन को हमारे राज्यों की सरकारें नाटक विकास के लिए ही नहीं लगाती। अव्यवसायी नाटक-मण्डलियाँ एक नाटक की तैयारी में साधारणतः नाटकघर के किराये पर, बिज्ञापन पर, आलोक-सम्बन्धी व्यवस्था पर, संगीत पर, वस्त्रों तथा रूप-सज्जा पर और 'सेट्स' पर धन व्यय करती हैं। बहुत-सी व्यवस्थित नाटक-मण्डलियाँ नाटकघर को भी थोड़ा-बहुत धन रायल्टी के रूप में भेंट करती हैं और ये मण्डलियाँ इस अर्थ में ही अव्यवसायी हैं कि एक नाटक के टिकट बेचकर प्राप्त होने वाले धन में वे प्रायः अभिनेताओं को कोई हिस्सा नहीं मिलता अथवा वह इतना नगण्य होता है कि उन्हें उनकी आजीविका का साधन किसी भी प्रकार से नहीं माना जा सकता। जो हो, ये मण्डलियाँ जिन विविध व्यक्तियों को धन देती हैं, उनसे किसी न किसी रूप में बदले में उन्हें सहयोग प्राप्त होता है जिसके द्वारा नाटक प्रस्तुत करने में उन्हें सहायता मिलती है। एक प्रकार से उस सहयोग के बिना नाटक प्रस्तुत करना उनके लिए सम्भव ही नहीं होगा किन्तु मनोरंजन-कर के रूप में जो धन सरकार के पास जाता है उसके बदले में इन नाटक-मण्डलियों को कोई भी सुविधा सरकार से प्राप्त

नहीं होती और मनोरंजन कर के रूप में जाने वाला यह धन पूरी आय का लगभग एक-तिहाई से भी अधिक हो जाता है। यह बात युक्तिसंगत जान पड़ती है कि सरकार इन नाटक-मण्डलियों से, जिनके सदस्य मूलतः कला के प्रेम से आकर्षित होकर अपनी सुविधा और समय को अर्पित करके हमारे देश की नष्टप्राय नाट्य-परम्परा को बनाये रखने और उसको अधिकाधिक विकसित करने का प्रयत्न कर रहे हैं, कोई मनोरंजन-कर नहीं ले और यदि ले भी तो अनिवार्य रूप से उसको राज्य में नाटक के विकास में सहायता पहुँचाने के कार्य में फिर से अवश्य लगाये। यह एक ऐसा प्रश्न है जिस पर बहुत ही गम्भीरतापूर्वक विचार होना आवश्यक है।

इस विवेचन में मूलतः अव्यवसायिक नाटक-मण्डलियों की बाह्य समस्याओं पर ही अभी तक विचार किया गया है। किन्तु इन मण्डलियों की ऐसी आन्तरिक समस्याएँ भी हैं जो उनके कार्य को समुचित रूप से विकसित नहीं होने देती अथवा उसे पर्याप्त रूप में उपयोगी नहीं बनने देती। जैसा पहले कहा भी गया है कि अव्यवसायी नाटक-मण्डलियों की इस सज्ञा में वे प्रायः सभी सगठन शामिल हैं, जो किसी न किसी उद्देश्य से नाटक खेलते हैं और टिकट लगाकर अथवा आमन्त्रित करके लोगो को दिखाते हैं। मूलतः जिस मापदण्ड से हम इन मण्डलियों का अव्यवसायी मण्डलियों के रूप में उल्लेख करते हैं वह यही कि इन मण्डलियों के सदस्य अपनी जीविका के लिए नाटक प्रस्तुत नहीं करते, साधारणतः अपने अवकाश के समय के उपयोग द्वारा ही ऐसे नाटक प्रस्तुत किये जाते हैं। यह विशेषता सामान्य रूप से इस कोटि की सभी मण्डलियों में पाई जाती है। किन्तु जब हम अव्यवसायी रंगमंच की समस्याओं पर विचार करते हैं तो मूलतः हम उन नाटक-मण्डलियों की बात ही सोचते हैं जो नाटक को अपनी कलात्मक अभिव्यक्ति का एक साधन मानती हैं, जो उसके द्वारा कलात्मक मूल्यों की सृष्टि करना और हमारे सांस्कृतिक जीवन को समृद्ध करने का उद्देश्य अपने सामने रखती हैं। उनमें से कई-एक तो अपने इस उद्देश्य के प्रति इतनी सजग और इतनी निष्ठावान होती हैं कि अनगिनत असुविधाओं और कठिनाइयों का सामना होने पर भी अपने इस कार्य को छोड़ती नहीं, उनके सदस्य आजीविका के लिए चाहे और कुछ कर सकें अथवा न कर सकें, नाटक के लिए अपनी समस्त सुविधाएँ त्यागने को प्रस्तुत रहते हैं। वे अपनी अन्य आवश्यकताओं को भूलकर एक प्रकार से ऐसे पागलपन के साथ नाटक के काम में जुटे रहते हैं जो केवल सच्चे कलाकार के लिए ही सुलभ है। इनमें ऐसी भी कई एक मण्डलियाँ हैं जो, यदि सम्भव हो सके तो, रंगमंच को अपना व्यवसाय भी—अर्थात् आजीविका का साधन भी—बनाने को तैयार हैं किन्तु सुविधाओं के अभाव में जिनके लिए ऐसा करना सम्भव नहीं हो पाता।

नाटक एक सामूहिक कला है। उसमें बहुत ने व्यक्तियों के परस्पर गहयोग की अनिवार्य आवश्यकता होती है साथ ही अन्य सभी कला-रूपों की अपेक्षा नाटक में व्यक्तिगत प्रतिभा के विस्फोट की आवश्यकता उतनी अधिक नहीं है जितनी अनुभव-जय स्थिरता की। अभिनेता, निर्देशक तथा अन्य सहायक शिल्पी सभी पिछले अनुभव में सीख कर उन्नति करते हैं। एक ही नाटक का दूसरा प्रदर्शन पहले से अधिक व्यवस्थित और प्रभावपूर्ण होता है। नाटक में अभिनेता को एक ही कार्य बार-बार करना पड़ता है, इसलिए एक ही नाटक के कई प्रदर्शनों में बार-बार वह स्वयं ही एक नवीन भावावेग की अभिव्यक्ति का रस न प्राप्त कर सके, तो दर्शकों को भी वह उसका आस्वादन नहीं करा सकेगा। शोकिया अथवा अव्यवसायी नाटक को एक या दो बार से अधिक नहीं खेलते, कुछ साधनों के अभाववश और कुछ इस कारण कि एक ही नाटक बार-बार दोहराने की अपेक्षा नया खेलने की प्रवृत्ति आकर्षक लगती है। उनकी कला का स्तर ऊँचा न उठ सकने का यह बड़ा भारी कारण है। व्यवसायी मण्डलियाँ, अथवा ऐसी अव्यवसायी नाटक मण्डलियाँ जो अपनी कार्य-पद्धति में व्यवसायी नाटक-मण्डलियों के समान ही हैं, इसीलिए अपने कार्य को अधिक ऊँचे स्तर का बना सकती हैं। किन्तु इसके विपरीत बहुत-सी शोकिया नाटक-मण्डलियों में अपने कार्य के प्रति बहुत बार ऐसा गहरा अनुराग होता है कि उनके प्रदर्शन में व्यवसायी बुद्धि की यान्त्रिकता नहीं होती, उसमें सदा सच्ची आत्म-भिव्यक्ति की सम्भावना रहती है। इसी से अव्यवसायी रगमंच की निष्ठा, उल्लाह और सच्चाई का व्यवसायी रगमंच की निपुणता के साथ योग होना बहुत ही आवश्यक है। क्योंकि हमारे देश में नाटक और रगमंच का वास्तविक भविष्य इन अव्यवसायी मण्डलियों की उन्नति से जुड़ा हुआ है, चाहे वे मण्डलियाँ वर्ष में एक-दो नाटक प्रस्तुत करने वाली हो अथवा ऐसी जो वर्ष भर में एक ही श्रेष्ठ नाटक के घीम, पचीम, पचाम प्रदर्शन करती हो। सिनेमा की प्रतियोगिता में जहाँ पश्चिमी देशों तक में, रगमंच की सुदीर्घ परम्परा के बाद भी व्यवसायी नाटक-कम्पनी टिक नहीं पाती, वहाँ हमारे देश में उसका शीघ्र ही पैर जमा लेना बहुत ही कठिन काम जान पड़ता है। और जैसा कि पहले कहा गया, व्यवसाय की दृष्टि में नाटक कम्पनी चलाना आज के युग में कोई बहुत आकर्षक कारोबार नहीं है। इसलिए जिस हद तक अव्यवसायिक नाटक-मण्डली तरुण प्रतिभा को इकट्ठा करके उनकी नृजन-शक्ति का अधिनाधिक उपयोग कर सकेगी, उमी हद तक हमारे देश में रगमंच की परम्परा का फिर से निर्माण हो सकेगा और धीरे-धीरे वह परम्परा दृढ़ हो सकेगी। तभी जन-साधारण में नाटक के प्रति उतना अनुराग भी बढ़ सकेगा और नाटक हमारे नास्तृतिक जीवन का उतना अविच्छिन्न अंग बन सकेगा कि उसको कोई

स्थायी और नियमित रूप प्राप्त हो सके । आज तो अव्यवसायी नाटक-मण्डलियाँ न केवल हमारी कला के श्रेष्ठतम रंग-शिल्पियों को गढ़ रही हैं, बल्कि वे साथ ही उस व्यापक प्रेक्षक-वर्ग का भी निर्माण कर रही हैं जिसके बिना कोई रंगमंच न तो टिक ही सकता है, न महत्वपूर्ण सांस्कृतिक मूल्यों का निर्माण ही कर सकता है ।



यूरोपीय नाट्य-शास्त्र का विकास

— डॉ० रामप्रबोध द्विवेदी

यूरोप में नाटको के सबध में चितन दो भिन्न प्रकार से हुआ है। एक ओर तो दार्शनिकों तथा आचार्यों ने नाट्य-साहित्य के आधारभूत सिद्धान्तों की व्याख्या प्रस्तुत की है और दूसरी ओर रंगशाला तथा अभिनय-कला के विशेषज्ञों ने नाटको का व्यावहारिक मूल्यांकन उनके प्रभाव की दृष्टि से किया है। पहले प्रकार का विवेचन यदि अधिक सैद्धान्तिक और शास्त्रीय है तो दूसरा लोक-संग्रह से संचालित होने के कारण अधिक महत्वपूर्ण है। हम इस निबन्ध में मुख्यतः शास्त्रीय-पक्ष पर ही विचार करेंगे, यद्यपि व्यावहारिक पक्ष का उल्लेख कुछ न कुछ अनिवार्य है।

प्लेटो के लेखों और एरिस्टोफेन्स की कृतियों में नाटक के स्वरूप और प्रभाव से संबंधित अनेक विचार प्रसंगवश व्यक्त हुए हैं। ये विचार अत्यन्त गंभीर हैं किन्तु क्रमवद्ध रीति से किसी सिद्धान्त का प्रतिपादन नहीं करते हैं। नियमित और विस्तृत रीति से अपनी स्थापनाओं का उल्लेख करने वाले सर्व-प्रथम यूनानी आचार्य अरस्तू थे, जिनके काव्य-शास्त्र के बहुत बड़े भाग में नाट्य-सिद्धान्त का विवेचन है। अरस्तू दार्शनिक थे और उन्होंने ऐसे सामान्य सिद्धान्तों और नियमों का प्रतिपादन किया है जिनका महत्व शाश्वत और सार्वभौम है। इसी कारण वे यूरोपीय नाट्य-शास्त्र के प्रथम प्रणेता एवं अधिष्ठाता माने जाते हैं। किन्तु साथ ही साथ यह भी उल्लेखनीय है कि उनका दृष्टिकोण विश्लेषणात्मक एवं वैज्ञानिक था और उनके निष्कर्ष उपलब्ध तथ्यों के निरीक्षण पर अवलंबित हैं। उनके सिद्धान्तों की रचना उनके युग तक लिखे गये नाटकों के अनुशीलन पर आधारित है, केवल कल्पना अथवा निराधार चिन्तन पर नहीं। अपने काव्य-शास्त्र में अरस्तू ने नाटको को केवल काव्य का एक प्रकार मानकर अपने विचार प्रकट किये हैं तथा नाटकों एवं रंगशाला के परस्परिक सबध को अनेक नहीं माना है। तब भी यह मानना पड़ेगा कि व्यावहारिक पक्ष पर भी उनका वैसा ही अधिकार है जैसा सिद्धान्त-पक्ष पर।

अरस्तू ने काव्य-शास्त्र के प्रायः बीस अध्यायों में दुखान्त नाटको का विशद विवेचन किया है। काव्य होने के नाते ट्रेजडी जीवन की अनुकृति मानी गई है अर्थात् उसमें जीवन के तथ्य अपने सामान्य, सार्थक एवं सुव्यवस्थित रूप में प्रस्तुत किये जाते

है। इस के उपरान्त वस्तु-निर्माण के नियमों का उल्लेख है। कथानक में विस्तार होना आवश्यक है और उसकी नियोजना क्रियान्विति के आधार पर होनी चाहिए। नायक अपने विकृत दृष्टिकोण अथवा ज्ञान के कारण यातना भोगता हुआ विनिष्ट होता है न द्य-वस्तु की रोचकता के लिए भाग्य-परिवर्तन एवं अभिज्ञान वाछनीय है। ट्रेजडी (त्रासदी) में वस्तु-विन्यास कामहृत्त्व चरित्र-चित्रण से कहीं अधिक है और उसका प्रभाव कथानक से उद्भूत होना चाहिये केवल मात्र दृश्य-विधान से नहीं। ट्रेजडी भय और करुणा के भावों को उत्तेजित करके उनका रेचन करती है और फलतः दर्शकों और पाठकों में समुचित मानसिक सतुलन की स्थापना होती है। अरस्तू के ट्रेजडी सबधी विचारों का यही अत्यन्त सक्षिप्त सारांश है।

काव्य-शास्त्र की रचना ईसा पूर्व सन् ३३० में हुई थी। उस समय तक एशकिलस, सोफोक्लीज, यूरिपिडीज प्रभृति महान नाट्यकार यूनानी ट्रेजडी को अत्यन्त समृद्ध बना चुके थे। अरस्तू ने उन महान कवियों की रचनाओं पर विचार करने के उपरान्त अपने नाट्य-शास्त्र की रचना की, अतः उनके ट्रेजडी सम्बधी विचारों में मौलिकता है संपूर्णता मिलती है। काव्य-शास्त्र के रचना काल तक यूनानी कामेडी अपने चरम विकास पर नहीं पहुँची थी, कदाचित् इसीलिए अरस्तू ने उन की विस्तृत विवेचना नहीं की। केवल एक अध्याय में उनके कामेडी सबधी विचार अत्यन्त सक्षिप्त रूप में मिलते हैं। कहा जाता है कि काव्य-शास्त्र का जो ग्रन्थ आज उपलब्ध है वह खंडित है अतः अन्त के अध्याय जिनमें कामेडी की व्याख्या की गई थी आज प्राप्य नहीं हैं। यह एक अनुमान है जो पता नहीं कहाँ तक ठीक है। परवर्ती युगों में अरस्तू के स्वल्प कथन की टीका करते हुए अन्य विचारकों ने अधिक विस्तृत रीति से कामेडी के मूलभूत सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया है।

रोम के प्रसिद्ध कवि तथा साहित्य-शास्त्री होरेस का प्रादुर्भाव ईसा पूर्व प्रथम शती में हुआ। 'एपिकल टु पिसेस' (आर्स-पोयटिका) में कतिपय नाट्य-नियमों का उल्लेख किया गया है अतएव नाट्य-शास्त्र के प्राचीन निर्माताओं में उनका भी महत्वपूर्ण स्थान है। उनके विचारों में उतनी मौलिकता नहीं है जितनी कि अरस्तू के विचारों में। उन्होंने स्वयं निरीक्षण और अनुशीलन द्वारा नवीन सिद्धान्तों की स्थापना नहीं की है, अपितु केवल प्राचीन नियमों को नवीन ढंग से प्रस्तुत किया है। यूनानी साहित्य तथा दार्शनिक चिन्तन के प्रति उनके मन में अनन्त श्रद्धा थी। अतः उन्होंने अपने युग के लोगों को उपदेश दिया कि वे यूनानी प्रतिमानों को ग्रहण करें। उन्होंने कतिपय सामान्य नियमों का निरूपण करते हुए उनकी व्यावहारिक उपयोगिता पर बल दिया है। यही उनके विचारों का वैशिष्ट्य है। होरेस ने सर्वप्रथम नाटकों को अधिक-से-अधिक पाँच अंकों में विभक्त करने का आदेश किया। उनका सबसे अधिक

आग्रह चरित्र-चित्रण के औचित्य पर है। पात्र कल्पना, वय, परिस्थिति, व्यवसाय इत्यादि के अनुकूल होने चाहिये। सुव्यवस्थित वस्तु-सघटना पर आधारित प्रभाव-ऐक्य के सिद्धान्त का होरेस ने विस्तारपूर्वक विवेचन किया है। नाटकों में कुछ विशिष्ट प्रकार के छन्दों के प्रयोग तथा कुछ विशेष प्रकार की परिस्थितियों के रगमच-प्रदर्शन के अनौचित्य पर भी "आर्स पोयटिका" में प्रकाश डाला गया है। होरेस ने नवीन बातें बहुत कम कही हैं किन्तु उनके कहने का ढंग अनोखा है। उन्होंने जो कुछ कहा है वह व्यावहारिक उपादेयता के विचार से कहा है। इसीलिए यूरोपीय नव-जागरण के प्रारम्भ से लेकर प्रायः अठारहवीं शती के अंत तक होरेस के नाट्य-सम्बन्धी विचारों को अत्यधिक मान्यता मिली है। वे बार-बार दोहराये गये और थोड़े-बहुत परिवर्तन और परिवर्धन के साथ उनके द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्तों का प्रचलन इन तीन सौ वर्षों के काल में बना रहा।

मध्य-युग के आरम्भ होने के पूर्व रोमन साम्राज्य के विघटन-काल में रोम की प्रशस्त रंगशालाओं में नाटकों का प्रदर्शन बन्द हो गया। ईसाई धर्माचार्यों ने उन्हें अनैतिक तथा पापमय घोषित कर दिया तथा नाट्य-प्रभिनय को बन्द करने के लिये अपनी सारी शक्ति लगा दी। इसी समय रोम बर्बर जातियों द्वारा आक्रान्त हुआ तथा अराजकता और अशान्ति के कारण भी रंगशालाओं का बन्द होना अनिवार्य हो गया। फल यह हुआ कि मध्ययुग के प्रायः पाँच सौ वर्षों में यूरोप में नाटकों का अस्तित्व ही नहीं था। दशवीं शती के लगभग गिरजाघरों में नाटकों का पुनर्जन्म हुआ तथा विकास की प्राथमिक अवस्थाओं को पार करता हुआ वह सोलहवीं शती में पूर्णत्व को प्राप्त हुआ। इस प्रकार नाट्य-साहित्य के लिये मध्य-युग के प्रायः एक सहस्र वर्ष कोई विशेष महत्व नहीं रखते। नाट्य-आलोचना के लिये भी यही बात लागू है। पादरियों का नाटक के प्रति विरोध निरन्तर चलता रहा। उन लोगों ने अपने लेखों में बराबर नाटकों और नाट्य-प्रभिनय की निन्दा की है। उदाहरणार्थ सेन्ट आगस्टाइन ने अपने संस्मरण में अपनी युवावस्था में नाटकों के अध्ययन तथा नाट्य-प्रभिनय में भाग लेने के लिये घोर पश्चात्ताप प्रकट किया। उन्होंने यूनान और रोम के महानतम नाट्य-रचयिताओं की कृतियों का उत्तेल तिरस्कारपूर्वक किया है। अन्य पादरियों का भी यही स्वर है जो दसवीं और ग्यारहवीं शताब्दी तक अत्यन्त प्रखर रहता है। मध्य-युग में एक-दूसरी श्रेणी के भी लेखक थे जिन्होंने नाटकों के सम्बन्ध में अधिक सहानुभूतिपूर्वक लिखा है। तब भी उनके विवेचन में मौलिकता का अभाव है। प्रायः सभी लोगों ने होरेस के शब्दों को ही हेरफेर कर दुहराया है। मध्य-युग में अरस्तू का काव्य-शास्त्र तो लुप्तप्राय था, अतः हांनस की ही मान्यता सर्वोपरि थी। डोनेटस, डायोमिटीज़, जॉन ऑफ नेनिंगवरी, जॉन्टे

प्रभृति विचारकों पर होरेस की छाप साफ-साफ दिखाई देती है। सिसरो और होरेस से प्रभावित होकर इन विचारकों ने कॉमेडी के बारे में अपने विचार को कुछ विस्तार से प्रकाशित किया है। ट्रेजडी और कॉमेडी के भेद को व्यक्त करते हुए डोनेटस ने लिखा है कि ट्रेजडी में कथा नायक के सुख से दुःख और मृत्यु की ओर अग्रसर होती है किन्तु कॉमेडी में परिवर्तन का क्रम इसके विपरीत होता है। नायक कठिनता से छुटकारा पाकर सुख और शान्ति को प्राप्त करता है। यदि हम शेक्सपियर के सुखान्त नाटको पर विचार करें तो यह स्पष्ट हो जायेगा कि उनकी रचना कॉमेडी के इसी मध्ययुगीन आदर्श पर हुई है।

मध्य-युग के समाप्त होने पर यूरोपीय नव-जागरण का काल आरम्भ हुआ। परिवर्तन के चिह्न पन्द्रहवीं शताब्दी में दिखाई देने लगे, किन्तु उसका प्रभाव सोलहवीं शती तथा सत्रहवीं शती के मध्य तक इटली, फ्रांस, इंग्लैण्ड प्रभृति देशों में स्पष्ट रीति से प्रकट हुआ। पन्द्रहवीं शती के कुछ पूर्व से ही प्राचीन यूनानी तथा लैटिन पाण्डु-लिपियों की खोज आरम्भ हो गई थी, किन्तु सन् १४५३ ई० में कुस्तुन्तुनियों पर तुर्कों के अधिकार होने के उपरान्त उसका क्रम तीव्र गति से आगे बढ़ा। सिसरो, होरेस, क्विन्टिलियन आदि की रचनाएँ फिर जनता के सम्मुख आई और उनकी टीकाएँ और व्याख्याएँ लिखी गईं। उनकी कृतियों का प्रभाव तो नवयुग की विचार-पद्धति पर पड़ा ही किन्तु उन सबसे अधिक सशक्त प्रभाव था अरस्तू का। अरस्तू का काव्य-शास्त्र अरब और सीरिया से पुनः प्राप्त किया गया और उसका यूरोपीय भाषाओं में अनुवाद हुआ। सन् १५३५ ई० में यूनानी भाषा में उसका प्रथम संस्करण प्रकाशित हुआ। और सन् १५५० ई० तक उक्त पुस्तक के अनेक संस्करण निकल चुके थे। सन् १५६५ में ट्रेण्ट नामक स्थान पर एकत्र पादरियों की सभा ने अरस्तू के काव्य-शास्त्र को वही महत्ता प्रदान की जो ईसाई धर्म के नियमों को मिलती है। कहने का अभिप्राय यह है कि नव-जागरण के युग में आद्योपान्त अरस्तू का प्रभाव सबल और प्रशस्त बना रहा। नाट्य-शास्त्र के क्षेत्र में तो एक प्रकार से उन्हीं का आधिपत्य था। इटली के वे प्रायः सभी विद्वान जिन्होंने इस युग में नाट्य-शास्त्र पर अपने विचार व्यक्त किये, अरस्तू के अनुगामी थे। उन्होंने अरस्तू के ही सिद्धान्तों को अधिक कठोर रूप में प्रस्तुत किया। ट्रेजडी की व्याख्या इन सभी इटालियन विद्वानों ने अरस्तू के लेखों के आधार पर की है। रूप-सौष्ठव पर अत्यधिक आग्रह है। अरस्तू ने अपने काव्य-शास्त्र में सर्वप्रथम इस सिद्धान्त का प्रतिपादन किया था। नव-जागरण के काल में बार-बार यह सिद्धान्त जोर देकर दुहराया गया। इसी भाँति

ग्रीकचित्र की आवश्यकता को भी विशेष महत्त्व दिया गया। इसका अर्थ यह था कि नाटक में सन्निविष्ट पात्रों में वैयक्तिक विशेषताओं की अपेक्षा श्रेणीगत विशेषताएँ अधिक वाञ्छनीय थी। कास्टलविट्रो ने नाट्यान्वितियों के सिद्धान्तों को एक दम कठोर तथा अनुल्लङ्घनीय बना दिया। अरस्तू ने क्रियान्विति की ही व्याख्या की थी किन्तु कास्टलविट्रो ने तीनों अन्वितियों अर्थात् क्रियान्विति, कालान्विति तथा स्थानान्विति को समान मान्यता प्रदान की।

पुनर्जागरण काल का यह क्लासिकीय आन्दोलन इटली से चल कर फ्रांस पहुँचा। उम्र समय यूरोप-निवासियों के लिये इटली के प्रसिद्ध सांस्कृतिक केन्द्र मान्दुआ, पॅरोरेन्स आदि पुनीत तीर्थस्थान थे और पेरिस तथा अन्य फ्रांसीसी नगरों से लोग वहाँ नित्य जाया करते थे, अतः इटालियन विचारों का फ्रांस में सक्रमण हुआ और फ्रांसीसी विद्वानों ने भी नाटकों के सम्बन्ध में प्रायः वही बातें कही जो अरस्तू के अनुगामी इटालियन विद्वानों ने कही थी। इंग्लैंड से पुनर्जागरण का पूर्ण प्रभाव सोलहवीं शती के मध्य तक परिलक्षित हुआ। वहाँ भी नाट्य-शास्त्र के विषय पर उसी प्रकार चिन्तन हुआ जैसा कि इटली और फ्रांस में। सर फिलिप सिडनी ने नाट्यान्वितियों का समर्थन किया तथा ट्रेजडी और कामेडी के मिश्रण की घोर निन्दा की। स्मरण रखने की बात है कि सर फिलिप सिडनी के समय तक इंग्लैंड में अनेक दुःस्वान्त-सुस्वान्त नाटक लिखे जा चुके थे, और कुछ वर्षों बाद ही शेक्सपियर के नाटक लिखे जाने वाले थे जिनको हम न तो विशुद्ध ट्रेजडी और न विशुद्ध कामेडी ही कह सकते हैं। सर फिलिप सिडनी के उपरान्त बेन जॉन्सन के विचार उल्लेखनीय हैं। वे प्राचीन साहित्य के उद्भट विद्वान् और प्राचीन नियमों के प्रबल समर्थक थे। अपने युग में उन्होंने अरस्तू और होरेस द्वारा प्रतिपादित नियमों को फिर से स्थापित करने के निमित्त प्रबल प्रयास किया। नाट्य-शास्त्र की प्राचीन स्वीकृतियों की बेन जॉन्सन ने अपने शब्दों में व्याख्या की तथा अनेक नाटक प्राचीन परिपाटी पर लिख कर अपने समकालीन लेखकों के लिये आदर्श प्रस्तुत किया। मिल्टन ने अपने नाटक "सेम्सन् एगोनिस्टीज" की भूमिका में यूनानी दुस्वान्त नाटकों के मूल सिद्धान्तों का एक बार पुनः उद्घाटन किया। वे अंग्रेजी पुनर्जागरण के अन्तिम प्रतिनिधि थे। उपर्युक्त विवेचन से हम देखते हैं कि यूरोप के प्रायः सभी सभ्य देशों में लगभग डेढ़ सौ वर्ष तक नाटकों के क्षेत्र में एक ही ढर्रे पर चिन्तन हुआ। सभी ने प्राचीन क्लासिकीय मार्ग का अनुसरण किया, किन्तु हम यह नहीं कह सकते कि मध्य-युग का इन विचारों पर तनिक भी प्रभाव न पड़ा था। नाट्य-रचना में दो प्रभावों का, प्राचीन बनासनीय तथा नवीन देशी प्रभाव का एकीकरण सर्वत्र हुआ। इसी भाँति नाट्य-

शास्त्र के क्षेत्र में भी प्राचीन सिद्धान्त जिनकी पुन स्थापना हो रही थी मध्य-युगीन मान्यताओं से किसी न किसी अंश में अवश्य प्रभावित और परिवर्तित हुए थे ।

सत्रहवीं शताब्दी में फ्रान्सीसी काव्य-चिन्तन निरन्तर क्लासिकीय आदर्श की ओर अधिकाधिक झुकता गया । अन्त में लगभग १६३६-३७ के उपरान्त उसका वह रूप विकसित हुआ जिसे नियो-क्लासिसिज्म अर्थात् नवीन-क्लासिकीय मत की संज्ञा मिली है । इस मत में काव्य ने सम्पूर्ण क्षेत्र पर अपना आधिपत्य जमा लिया, किन्तु हमारा मूल प्रयोजन यहाँ नाट्य शास्त्र से है अतः हम उसका ही जिक्र करेंगे । सन् १६३६ में कार्नील का "द सिड" नामक नाटक रंगमंच पर खेले जाने के पश्चात् प्रकाशित हुआ और निर्विलम्ब उसके सम्बन्ध में एक दीर्घ वाद-विवाद उठ खड़ा हुआ जिसमें स्कडरी, चैपलेन, कार्नील के अतिरिक्त अनेक लेखकों ने भी भाग लिया । इस वाद-विवाद में कुछ महत्त्वपूर्ण प्रश्न जनता के सम्मुख आये जिनमें सर्व प्रधान यह सवाल था कि एक ही नाटक में दुःखद और सुखद उपकरणों का समावेश होना चाहिए अथवा नहीं । वास्तव में यह प्रश्न दुःखान्त-सुखान्त नाटकों के अस्तित्व के औचित्य का था । विशुद्ध नव-क्लासिकीय मत के अनुयायियों ने उपर्युक्त नाटक की कठोर आलोचना की किन्तु इसके समर्थक भी थे जिन्होंने अरस्तू और होरेस का नाम लेकर इस नवीन प्रकार के नाटक की प्रशंसा की । सन् १६३६ से लेकर प्रायः सत्रहवीं शती के अन्त तक अनगिनत आलोचकों और नाटककारों ने नाट्य-शास्त्र के विविध विषयों पर अपने विचार प्रकट किये । विस्तार-भय से केवल हम उनके निष्कर्षों की ओर संकेत करेंगे । अरस्तू और होरेस इस युग के सर्वमान्य प्राचीन आचार्य थे और प्रत्येक लेखक अपने समर्थन में उन्हीं के विचारों का उल्लेख करता था । कार्नील, मोलियर, रासीन, बोआलो, प्रभृति लेखकों ने अरस्तू और होरेस की अधिकांश बातें दुहराई हैं । किन्तु साथ ही साथ उन्होंने कुछ विशेष बातों पर अत्यधिक बल दिया है । प्रायः सभी ने नाटकों के उद्देश्य की व्याख्या करते हुए होरेस की भाँति नैतिक शिक्षा को आनन्द से भी अधिक आवश्यक बताया है । कार्नील ने इस प्रश्न पर विस्तार से विचार किया है, किन्तु अन्य लोगों ने भी इस प्रश्न पर थोड़ा-बहुत प्रकाश अवश्य डाला है । दूसरा प्रमुख विवेच्य विषय है नाटकों की वस्तु-संघटना । इस युग के फ्रांसीसी आलोचकों और नाट्य-रचयिताओं ने समान रूप से सादे और सुगठित नाट्य-वस्तु की प्रशंसा की है । रासीन ने अपनी भूमिकाओं में सुहृद और सादी कथानक की आवश्यकता पर बल दिया है । अन्वितियों के प्रश्न पर प्रायः सभी एकमत थे और यह मानते थे कि तीनों अन्वितियों का प्रयोग नितान्त आवश्यक है । होरेस का अनुसरण करते हुए इन लोगों ने नाटकों में घटनाओं के वर्णन की प्रथा को आश्रय दिया है । इस युग में यह एक आवश्यक नियम माना गया कि नाटक के विविध दृश्य एक दूसरे से भली प्रकार गुम्फित हों ।

बोग्रालो ने अपने सुप्रसिद्ध ग्रन्थ "ग्राटे पोयटिक" अथवा काव्य-कला में मुग्घि, सादगी तथा निर्माण-सौष्ठव के क्लासिकीय आदर्शों को अत्यन्त प्रभावोत्पादक रीति से प्रस्तुत किया। फल यह हुआ कि फ्रान्स इस नवीन साहित्यिक विचार-धारा का प्रमुख केन्द्र बन गया और वहाँ ने इसका प्रभाव विभिन्न देशों में फैलने लगा।

नव-क्लासिकीय प्रभाव १६५० ई० के उपरान्त इंग्लैंड में फैला तथा विकसित हुआ। राइमर गद्दश कुछ लेखकों ने फ्रांसीसी निदान्तों का अध्यानुकरण किया। किन्तु इस युग के सर्वमान्य कवि और आचार्य ड्राइडन ने इस नवीन मत को केवल परिवर्तित रूप में ही स्वीकार किया। नाट्य के विषय पर उसका निबध अपने ढंग का अद्वितीय लेख है। इसमें चार व्यक्तियों के वार्तालाप के माध्यम से प्राचीन यूनानी नाटक, ड्राइडन के पूर्ववर्ती युग के नाटक, ड्राइडन के समकालीन फ्रांसीसी नाटक तथा सामान्य रीति से अंग्रेजी नाटक इन चारों का सापेक्ष विवेचन किया गया है। सबसे रोचक अंश वह है जिसमें फ्रांसीसी और अंग्रेजी नाटकों की तुलना द्वारा यह सिद्ध किया गया है कि कठोर नियमों के बंधन से नाटकों का समुचित विकास नहीं होता। अन्य अंग्रेज नाट्य-आलोचकों में डा० जॉन्सन का नाम उल्लेखनीय है। उन्होंने दोक्नपियर के नाटकों का सपादन किया है और उन लोगों की भूमिका में उनके गुण-दोषों पर प्रकाश डाला गया है। उन्होंने नवीन सिदान्तों का प्रतिपादन नहीं किया है। केवल कतिपय नियमों के सहारे नाटकों का मूल्यांकन मात्र किया है। तब भी वे इनलिये श्रद्धा के पात्र हैं कि उनका दृष्टिकोण सदैव स्वतंत्र और विवेकपूर्ण रहा है। नव-क्लासिकीय नियमों के प्रति उनका आदर अवश्य था किन्तु वे उनके दास नहीं थे। नव-क्लासिकीय प्रभाव स्पेन, इटली आदि देशों में भी फैला, जहाँ उसका पहले तो कुछ विरोध हुआ किन्तु फिर उसे स्वीकृति प्राप्त हुई। इस प्रकार सत्रहवीं शती के मध्य से लेकर अठारहवीं शती के मध्य तक के तीनों वर्षों में यूरोपीय नाट्य-शास्त्र के अन्तर्गत उसी नवीन मत की सबसे अधिक मान्यता थी।

अठारहवीं शताब्दी के मध्य के आस-पास नाट्य-आलोचना के क्षेत्र में सक्रांति उपस्थित हो गई। विरोधी विचार-धाराओं की मुठभेड़ होने के कारण स्थिति कुछ अस्पष्ट भी प्रतीत होती है। जैसा कि हमने ऊपर लिखा है डा० जॉन्सन नव-क्लासिकीय विचारधारा के प्रतिनिधि होते हुए भी कुछ बातों में अत्यन्त उदार विचार के थे। वाक्य-प्रतिभा की उन्होंने नियमों से ऊपर की वस्तु मान इनीलिये उन्होंने दोक्नपियर की बार-बार प्रशंसा की, यद्यपि उस महाकवि के नाटकों में अधिकांश नव-क्लासिकीय नियमों का प्रतिप्रमाण हुआ है।

दोक्नपियर की लोकप्रियता तथा भाव-प्रवण साहित्य के बढ़ते हुए प्रचलन ने

मिलकर नाट्य-आलोचना की दिशा बहुत-कुछ बदल दी। कठोर नियमों के हिमायती अब भी विद्यमान थे। फ्रांस में वाल्टेयर ने अन्विति-त्रय की भूरि-भूरि प्रशंसा की। शेक्सपियर और स्पेन के नाटककार लोप डे वीगा की कृतियों को जिनमें तीनो अन्वितियों का पालन नहीं हुआ है उन्होंने बर्बर कला बता कर नाटक के परिष्करण का श्रेय फ्रांसिसियों को दिया। वे प्रायः सभी बातों में कार्नील, रासीन प्रभृति पूर्ववर्ती विचारकों के भक्त और अनुयायी हैं। एक अन्य प्रसिद्ध फ्रांसीसी लेखक और विचारक डिडरॉट के विचार कहीं अधिक उदारतापूर्ण हैं। अंग्रेजी भावना-प्रधान नाटकों से प्रभावित होकर उन्होंने कई स्थलों पर नाटक के नैतिक उद्देश्य की विशद व्याख्या की है। इस काल में फ्रांस और जर्मनी में ऐसे नाटक बड़ी संख्या में लिखे जा रहे थे जिनमें नैतिकता पर विशेष आग्रह था। डिडरॉट ने “सीरियस कॉमडी” अर्थात् गंभीर सुखान्त-नाटकों की विवेचना में बताया है कि ऐसी रचनाओं का प्रमुख प्रयोजन है प्रेक्षकों तथा पाठकों का नैतिक स्तर ऊँचा करना। इसके अतिरिक्त उन्होंने कठोर नव-क्लासिकीय नियमों को उनके विशुद्ध रूप में स्वीकार नहीं किया है।

सन् १७६७ से लेकर १७६९ तक प्रसिद्ध जर्मन लेखक तथा आलोचक लेंसिंग ने अपने हैम्बर्ग नाट्य-शास्त्र की रचना की। कुछ बातों में यह रचना अत्यधिक महत्त्वपूर्ण है। मूलतः लेंसिंग अरस्तू का अनुयायी है। फ्रांसीसी नव-क्लासिकीय विचार-शैली को उसने पूर्ण रूप से अस्वीकार करके अरस्तू के नाट्य-शास्त्र को मूल्यांकन का अन्तिम मापदण्ड माना है किन्तु साथ ही साथ वह अपने युग के भावना-प्रधान नैतिक आदर्शों से भी गहराई तक प्रभावित हुआ था। अतः नैतिकता की बात बार-बार उठाई गई है और ऐसे नाटकों की प्रशंसा की गई है जिसमें नायक अपने नैतिक तथा धार्मिक विश्वासों के लिये आत्म-बलिदान करता है। लेंसिंग सहज जीवन और सहज प्रतिभा के समर्थक थे, कदाचित् इसीलिये शेक्सपियर के नाटक उनको कदापि अप्रिय नहीं हैं। शेक्सपियर की आलोचना उन्होंने अरस्तू के सिद्धान्तों के आधार पर करते हुए उनका समर्थन किया है। हैम्बर्ग की राष्ट्रीय रंगशाला में अभिनीत नाटकों की आलोचना के रूप में लेंसिंग का जगद्विख्यात नाट्य-शास्त्र लिखा गया है। अतएव सिद्धान्त-निरूपण के साथ उसमें सदैव व्यावहारिकता का पुट मिलता है। लेंसिंग ने नितान्त नवीन नियमों की स्थापना तो नहीं की है किन्तु उसके कथन अत्यन्त विवेकपूर्ण और संतुलित हैं अतः अन्तिम मूल्यांकन में नाट्य-शास्त्र के विकास-क्रम में उसका सम्मानपूर्ण स्थान है।

जर्मनी में शिलर और गेटे के विचारों में प्राचीन और नवीन का सम्मिश्रण मिलता है। शिलर ने अपने नाटक ‘द राबे’ की भूमिका में एक नवीन प्रकार के नाटक

की कल्पना उपस्थित की जिसमें वर्णनात्मक तथा नाटकीय विशेषताओं का माय-माय समावेश था। उग्र नाटक के पात्र स्वगत भाषण द्वारा आत्म-प्रकाशन करते हैं। ट्रेजडी पर अपने अत्यन्त गम्भीर विचार शिलर ने अरस्तू की परम्परागत धौनी पर प्रकाशित किये हैं; तब भी विवेचन के ढंग में पर्याप्त मौलिकता है। यही बात गेटे के भी सम्बन्ध में सत्य है। शिलर और गेटे काव्य-मर्मज्ञ थे। अतः उन्होंने अनेक चमत्कारपूर्ण बातें कही हैं यथा वर्णनात्मक काव्य नवीन को प्राचीन, तथा नाटक प्राचीन को नवीन बनाता है। दोनों विचारको ने मुक्तक तथा नाटक के भेद को अत्यन्त सुन्दर ढंग से व्यक्त किया है। मुक्तक हमारी मानसिक अवस्था का सीधा प्रकाशन है किन्तु नाटक में हमारी मनोवृत्तियाँ क्रिया के माध्यम से व्यक्त होती हैं। शिलर और गेटे के पश्चात् जर्मनी, फ्रांस, इंग्लैंड सर्वत्र माहित्य में रोमानी विशेषताओं का प्रचार बढ़ा। जर्मन आचार्य श्लेगल आदि ने नाटको के लेखन तथा मूल्यांकन के लिये नवीन मिद्धान्तों की घोषणा की। ये सभी शेक्सपियर की रचनाओं से प्रभावित हुए थे। अतः उन्हीं का आदर्श इन लोगों ने प्रसारित करना चाहा। रोमानी नाट्य-शास्त्र की सबसे उग्र स्वर में घोषणा करने वाले फ्रांसीसी कवि और लेखक विक्टर ह्यूगो थे। उनके स्वरचित क्रामवेल नाटक की भूमिका रोमानी मिद्धान्तों का घोषणा-त्र मानी जाती है। विक्टर ह्यूगो का मत था कि समय और परिस्थितियों में परिवर्तन के साथ-साथ काव्य-रूपों का आदर्श भी अवश्य बदलता है। अतः उन्नीसवीं शताब्दी में यूनानी नाटकों की परम्परा को अस्वरिर्तनीय मानना गूर्पता थी। नवीन रोमानी नाटकों में जीवन का अधिक सम्पर्क, सजीव और सच्चा निरूपण मिलता है। इस बात पर ह्यूगो ने बल दिया है। अग्रेज नाट्य-आलोचकों में कोनरिज गाम्भीर्य और मौलिकता के विचार से सर्वोपरि थे। शेक्सपियर के नाटकों के सम्बन्ध में उनके विचार अत्यन्त मार्मिक हैं। उन्होंने क्रमवद्ध रीति से नाटकों के सम्बन्ध में कोई मिद्धान्त-निरूपण नहीं किया है। तथापि उनके लेखों में बिखरे हुए कथन अत्यन्त विचारणीय हैं। उदाहरणार्थ उन्होंने 'लिविंग सस्पेन्सन ऑफ़ डिग्विलीफ़' अर्थात् अविश्वास के स्वैच्छिक अवरोध की बात लिखी है जो नाटकीय-भ्रान्ति के महत्वपूर्ण मिद्धान्त का आधार मानी गयी है। लैम्ब की आलोचना मुख्यतः व्यावहारिक है। हैज़लिट ने भी कवियों और नाट्य-रचयिताओं तथा उनकी कृतियों का मूल्यांकन किया है किन्तु यत्र-तत्र ऐसे कथन भी मिलते हैं जिनका मिद्धान्तिक मूल्य भी है यथा उनका यह कथन कि कामेडो के विनाल स्तम्भों पर नुनस्कृत समाज को आश्रय मिलता है। आगे चल कर मेरेटिय और वर्गसां ने इसी विचार को अधिक स्पष्ट किया। यहाँ उन दार्शनिकों के भी चारे में कुछ कह देना आवश्यक है जिन्होंने नाटकों से सम्बन्धित प्रश्नों पर इन युग में विचार किया। कान्ट, हीगेन, सापेनहायर,

इत्यादि जर्मन दार्शनिकों ने अपने सौन्दर्य-शास्त्र के विवेचन के अन्तर्गत ट्रेजडी और कामेडी के मूलभूत सिद्धान्तों पर प्रकाश डाला । इनमें हीगेल विशेष उल्लेखनीय हैं । अरस्तू के उपरान्त उनकी ट्रेजडी की व्याख्या सर्वाधिक महत्व रखती है और किसी अंश में अरस्तू के विचारों में जो अभाव रह गये थे उनकी पूर्ति करती है । नैतिक-तत्त्व के आत्म-विभाजन और अन्तर्द्वन्द्व की बात सबसे पहले हीगेल ने ही कही थी तदुपरान्त इस सिद्धान्त पर पर्याप्त विचार हुआ है और उसे सर्वत्र मान्यता मिली है । जिन विद्वानों का हमने अभी उल्लेख किया है वे मुख्यतः दार्शनिक थे और उन्होंने नाटकों के सम्बन्ध में जो कुछ लिखा है वह दर्शन और सौन्दर्य-शास्त्र के सदर्भ में ही लिखा है । अतः उसके बारे में कुछ अधिक कहना आवश्यक नहीं प्रतीत होता ।

उन्नीसवीं शताब्दी के प्रथम अर्द्धांश में यूरोप के प्रायः सभी देशों में रंगशाला और नाट्य-प्रदर्शन ह्रासोन्मुख थे । जनता की अभिरुचि भी विह्वल हो गई थी और इसीलिये उच्चकोटि के नाटकों की रचना और प्रदर्शन को प्रोत्साहन नहीं मिलता था । कोलरिज, हैजलिट, लैम्ब, श्लेगल प्रभृति आलोचकों ने प्राचीन नाट्य-साहित्य पर एक नवीन सिरे से विचार किया है । जैसा हम अभी कह चुके हैं, दूसरी कोटि में वे पण्डित और आचार्य आते हैं जिनका मुख्य प्रयोजन दर्शन से था और जिन्होंने अपने दार्शनिक मत के परिपोषण के लिये नाटकों पर विचार किया है । उन्नीसवीं शताब्दी के दूसरे अर्द्धांश में परिस्थिति कुछ बदलने लगी । रोमानी अभिव्यञ्जना के स्थान पर अब यथार्थ निरूपण की शैली अधिकाधिक अपनाई गई । फ्रांसीसी लेखक इस बात को लेकर दो विभिन्न मतों में बँट गये । एक दल के नेता थे 'सासी' जिन्होंने चमत्कारपूर्ण घटनाओं को लेकर सुनिर्मित नाटकों का प्रबल समर्थन किया । दूसरी ओर ड्यूमास, फिल्स, जोला आदि ने सामाजिक समस्याओं को विषय बना कर यथार्थवादी नाटकों की नवीन परंपरा स्थापित की । इसी परंपरा में इन्सन, स्ट्रिडबर्ग तथा बर्नाडेंशा आदि आते हैं । बर्नाडेंशा ने अपने बहुसंख्यक निबन्धों और भूमिकाओं में रोमानी विचारधारा और सुनिर्मित नाटकों को लिखने की प्रथा को एक साथ चुनौती दी । उन्होंने नाटकों को केवल आनन्द की वस्तु न मानकर नाट्य-रचयिताओं को सामाजिक अभ्युत्थान के लिये ज़िम्मेदार बनाया । यूरोप के सभी देशों में प्रायः आज तक यथार्थवादी नाटकों का प्रचलन हुआ है । एक दूसरी परंपरा भी जीवित है जिसका मूलस्रोत कोलरिज, तथा श्लेगल के विचारों में मिलता है । वैगनर, मेटर्लिक, टी० एस० ईलियट आदि के लेखों में काव्यात्मक प्रतीकवादी प्रणाली की नाट्य-रचना का समर्थन है । यूरोप तथा अमरीका के अभिव्यञ्जनावादी नाटक भी इसी परंपरा से सम्बद्ध हैं । इस भाँति इस समय यूरोप के नाट्य-साहित्य में

पथाथंवादी और काव्यात्मक नाटको के समर्थको के दो विभिन्न सम्प्रदाय हैं जिनकी तह में दो विभिन्न सिद्धान्त हैं और अलग-अलग विचारधाराएँ मिलती हैं ।

नाट्य-सिद्धान्त की दृष्टि से कुछ विशिष्ट विचारको का उल्लेख आवश्यक है । वर्गों के कामेडी और हास्य से सम्बन्धित विचार अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं । हम कह सकते हैं कि वे उतने ही महत्त्वपूर्ण हैं जितने हीगेल के ट्रैजडी से सम्बन्ध रखने वाले सिद्धान्त । वर्गों का दृष्टिकोण दार्शनिक है और उनका विद्वेषण अत्यन्त चमत्कार-पूर्ण । उनके मतानुसार सुखान्त नाटकों में हास्य तीन तथ्यों पर निर्भर रहता है; हमने वाले में सहानुभूति की कमी, जो हास्य का विषय है उसमें सामाजिक साहचर्य की अयोग्यता तथा नाटक में समाविष्ट सम्पूर्ण जीवन-व्यवस्था में जीवन्त उपकरणों का अभाव और यन्त्रवत् आचरण की प्रवृत्ति । एक दूसरे फ्रांसीसी थे ब्रुनेटियर जिन्होंने अपने सुविश्रुत नाट्य-नियम का निर्माण उन्नीसवीं शताब्दी के समाप्त होने के कुछ पूर्व किया । उनकी धारणा है कि नाटको का आविर्भाव नायक की इच्छा-शक्ति और परिस्थितियों के संघर्ष से ही होता है । इस द्वन्द्व में जब नायक की इच्छा विजयिनी होती है तब कामेडी की सृष्टि होती है और जब संघर्ष में नायक विजित होकर विनष्ट होता है तब ट्रैजडी का सूत्रपात होता है । तत्कालीन अंग्रेज लेखक एवं नाट्य-कला के मर्मज्ञ आचार्य विनियम आर्थर ने ब्रुनेटियर के मत का सण्डन किया । ब्रुनेटियर का सिद्धान्त कुछ नियमों पर लागू होता है किन्तु उसके सहारे हम सभी नाटकों की व्याख्या नहीं कर सकते हैं । अतएव आर्थर ने इस मत का प्रति-पादन किया कि प्रत्येक नाटक में निरन्तर आने वाली जटिल परिस्थितियों की एक शृंखला बनती है और इसीलिये उनकी रोचकता आद्योपान्त बनी रहती है । आर्थर की "प्ले मैकिंग" नामक पुस्तक नाट्य-निर्माण-पद्धति के विषय पर एक अद्वितीय पुस्तक है । उसी विषय पर उन्नीसवीं शताब्दी में जर्मन लेखक फेदर ने "द टेक्नीक ऑफ़ ड्रामा" नामक विशिष्ट ग्रन्थ लिखा था जो जर्मनी में ही नहीं सारे यूरोप में लोकप्रिय हुआ । वर्तमान शताब्दी में नाट्य-शास्त्र के कतिपय पण्डितों ने नाट्य-आलोचना में रंगमाला और अभिनय को अधिक महत्त्व दिया है । उनका मत है कि नाटक के ममस्त प्रभाव को हम प्रेक्षागृह में ही ग्रहण कर सकते हैं । उस सम्प्रदाय के अनुयायियों की संख्या बहुत बड़ी है । अतः केवल उदाहरणार्थ हम गार्डेन क्रैग, स्टैन्नेवेल्की, प्रेनविल्ली चार्कर, ऐशले ड्यूक, एलर्जिडन निकन आदि के नामों का उल्लेख कर सकते हैं । उनकी विपरीत विचार-धारा का अग्रणी हम सोचे को मान सकते हैं जिनके नौदर्य-शास्त्र में गुन्पाट तथा महजबोध ही कला के वैशिष्ट्य-ग्रहण की चरम-प्रतिष्ठा है । इसीलिये उनके प्रमुख अनुयायी स्विनबर्न का कथन है कि

नाटको के लिये रगशाला की आवश्यकता नहीं है। उनका अभिनय तो अन्त करण की रगशाला में होता है।

नाट्य-समीक्षा तथा नाट्य-शास्त्र की वर्तमान अवस्था कुछ उलभी हुई-सी है। मतमतान्तरो के प्रचार के कारण सारे यूरोप में एक सुस्पष्ट नाट्य-परम्परा का ढूँढ निकालना कठिन है। फलतः समृद्धि और वैविध्य के लक्षण तो परिलक्षित होते हैं किन्तु सर्वमान्य मौलिक सिद्धान्तों का आज अभाव है।

अतः नाट्य-शास्त्र के समुचित विकास के लिये यह आवश्यक हो गया है कि यूरोप के सम्पूर्ण नाट्य-साहित्य पर विचार करने के उपरान्त सर्वमान्य सिद्धान्त निर्धारित किये जायें। प्रो० एलर्डाइस निकन ने इसी बात को अत्यन्त सुन्दर ढंग से व्यक्त किया है। उनका कहना है कि यूरोपीय नाट्य-शास्त्र के क्षेत्र में अभी बहुत कुछ करना बाकी है। हम उस दिन की प्रतीक्षा में हैं जब कोई एक ऐसा महान् आचार्य उत्पन्न होगा जो सारे यूरोपीय नाट्य-शास्त्र के लिये उतना ही मौलिक और महत्वपूर्ण कार्य करेगा जैसा आज से प्रायः ढाई हजार वर्ष पूर्व अरस्तू ने यूनानी नाट्य-शास्त्र के लिये किया था।



पाश्चात्य नाटक-कला के सिद्धान्त

—श्री श्रमरनाथ जोहरी

‘थ्येटर आफ डायोनिसस’

नाटक का प्रादुर्भाव यूरोप में सर्वप्रथम यूनान देश में हुआ। अतः नाटक-कला के सिद्धान्त भी सर्वप्रथम वही मूलबद्ध हुये, और यह स्वाभाविक भी था।

प्राचीन यूनान के लोग अपने देवता डायोनिसस का पूजन बड़े आनन्द और उत्साह से करते थे। डायोनिसस अथवा बैकस शराब का देवता था, शारीरिक आनन्द और स्फूर्ति का देने वाला था, धोक और चिन्ता का हरने वाला था। वह शत्रुघ्नय देवता था। किंवदन्ती के अनुसार, उसने भारत तथा एशिया के विभिन्न प्रदेशों का भ्रमण किया था और वहाँ अपनी पूजा स्थापित की थी। यूनान लोग उसके दिव्य-लोक में जाने का स्वप्न देखते थे जहाँ उसके प्याले से उनके ममस्त दुःखों का भजन हो सकता था। डायोनिसस के पूजन-समारोह वसन्त के दिनों में एथेन्स तथा ऐटिका के नर-बारियों को नया जीवन प्रदान करते थे।

डायोनिसस की प्रतिष्ठा में जो कोरस अथवा समूह-गान होते थे, उनमें नाटक का जन्म हुआ। ट्रेजडी का अर्थ है ‘गोट सांग’ अथवा ‘अज-गान’, क्योंकि उस समारोह में बकरे की बलि दी जाती थी। कामेडी का अर्थ है ग्राम-गीत, और उसमें आमोद-प्रमोद का प्राधान्य होता था। छठी शताब्दी ई० पू० में जब भारत में महात्मा बुद्ध अपने नये धर्म का प्रचार कर रहे थे, उस समय यूनान में पैस्सिस नामक व्यक्ति ने कोरस में एक परिवर्तन किया : उसमें वार्तालाप का समावेश कर दिया। जनता ने अपने देवता के कृत्यों को अभिनयात्मक ढंग से देखा, उसे नराहा उसके द्वारा अपने देवता की कथाएँ अधिक साकार एवं चित्रात्मक रूप में देखी और साहित्य में एक नये प्रकार का जन्म हुआ।

ट्रेजडी के अभिनय के लिये प्रसिद्ध ‘थ्येटर आफ डायोनिसस’ का निर्माण ५०० ई० पू० में हुआ। यह एथेन्स के ऐक्रोपोलिस नामक पर्वत के चरणों में स्थित था। यह अर्धवृत्ताकार था और ऊपर से घुना था। दर्शकों की नीटों की पत्तियाँ एक के ऊपर एक चढ़ाने काट-काट कर बनाई गई थी। रंगमंच पत्थर का बना था और

उसके पीछे एक ऊँची दीवार थी। दर्शकों की संख्या २५ से ३० हजार तक होती थी। मुख्य स्टेज के मध्य में ठीक सामने एक नीचा अर्द्धवृत्ताकार स्टेज और होता था जिसे आर्कस्ट्रा कहते थे। इसके मध्य में डायोनिसस की वेदी होती थी जिसके चारों ओर नृत्य होते थे। इस वेदी के पास की सीटें सगममर की थी जो पुजारियों और मैजिस्ट्रेटों के लिए सुरक्षित होती थी। वेदी के ठीक नीचे डायोनिसस का पुजारी बैठता था। उसके दाईं ओर सूर्य देवता एपोलो का पुजारी और बाईं ओर नगर देवता 'ज्यूम पौलियस' का आसन होता था। नृत्य और संगीत के इस पूजन-समारोह में यूनान देवताओं एवं महापुरुषों का जीवन-चरित दिखाया जाता था।

वास्तव में जहाँ तक धार्मिक भावनाओं का सम्बन्ध है यह समारोह हमारी रामलीला से अधिक भिन्न नहीं होते थे। अन्तर केवल इतना था कि हमारे समारोह ग्राम के बाहर किसी खुले मैदान में अस्थायी साधनों द्वारा होते थे, और अभिनय के कला-पक्ष को बिल्कुल भुला दिया जाता था, यूनान में यह समारोह एक निश्चित थ्येटर में होते थे। कालान्तर में यूनान के महान नाटककारों ने अपने देश की इन गाथाओं को अत्यन्त सुन्दर नाटकों में रूँथा जिनका अभिनय दक्ष कलाकार करते थे। परिणाम यह हुआ कि भारत में कोई राष्ट्रीय रंगमंच नहीं बन पाया और यूरोप में छठी शताब्दी ई० पू० में ही स्थायी राष्ट्रीय रंगमंच की परम्परा प्रचलित हो गई।

अरस्तू के सिद्धान्त

५०० ई० पू० से ४०० ई० पू० तक का सौ वर्ष का समय यूनानी नाटक के इतिहास में अत्यन्त महत्वपूर्ण है क्योंकि प्राचीन यूनान के तीन महान् नाटककार एस्कीलस, सोफ्रोक्लीज और यूरीपाइडोज इसी काल में हुए। अरस्तू ने जब लगभग ३३० ई० पू० में अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'पोइटिक्स' की रचना की, उस समय उसके सामने इन नाटककारों की रचनाएँ थी जिनके आधार पर उसने नाटक-कला के सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया। संक्षेप में, अरस्तू के सिद्धान्त इस प्रकार हैं

१. ललित कला मानव मस्तिष्क की एक स्वाधीन कृति है। उसका कोई धार्मिक, राजनीतिक, शिक्षात्मक एवं नैतिक उद्देश्य नहीं होता।

२. प्रत्येक कलाकृति प्रकृतिगत वस्तु अथवा घटना अथवा भावना की अनुकृति होती है, प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति नहीं। शब्द वस्तुओं के प्रतीक होते हैं, किन्तु मानसिक चित्र प्रतीक नहीं होते। वे तो मस्तिष्क में उस वस्तु का आकार बना देते हैं। वस्तु का दृष्टि से लोप हो जाने पर भी उसका चित्र मस्तिष्क में रहता है। यह चित्र प्रत्येक व्यक्ति के मस्तिष्क में भिन्न होता है और उसकी इन्द्रियों की शक्ति एवं

अभ्यास पर आश्रित होता है। सर्वोच्च प्रकार की अनुकरणात्मक कला—अर्थात् कविता एवं नाटक—मानव-जीवन के सर्वव्यापी एवं स्थायी तत्त्वों की अभिव्यक्ति करती है। साधारण वस्तुयें अथवा कार्य अपूर्ण हैं परन्तु उनके अपूर्ण रूप में ही उनका रूप छिपा रहता है। कलाकृति द्वारा कलाकार वस्तुओं अथवा मानव-व्यापारों के इस आदर्श रूप को दर्शक अथवा पाठक के सामने रखता है।

३. काव्यगत सत्य साधारण सत्य अथवा ऐतिहासिक सत्य से भिन्न होता है क्योंकि कविता अथवा नाटक में यह आवश्यक नहीं है कि उन्हीं बातों का चित्रण किया जाय जो सचमुच घटित होती हैं। नाटक किसी व्यक्ति की आत्मकथा नहीं होता। वह कुछ विशेष व्यक्तियों द्वारा मानव के सम्भावित एवं सर्वव्यापी कृत्यों का चित्रण करता है।

४. कला का उद्देश्य शिक्षा देना नहीं, वरन् एक उच्च प्रकार का शुद्ध भावनात्मक एवं बौद्धिक आनन्द प्रदान करना है। थ्येटर हॉल स्कूल का स्थान नहीं ले सकता। ट्रेजडी का आदर्श नायक धार्मिक अथवा नैतिक दृष्टि से आदर्श नहीं होता, क्योंकि यदि ऐसा हो तो उसका पतन कैसे हो सकता है और उसके जीवन का अन्त दोषपूर्ण कैसे हो सकता है? ट्रेजिक आनन्द की उपनधि तभी हो सकती है जब हम एक साधारणतः अच्छे व्यक्ति का अभिमान अथवा किसी अन्य नैतिक दुर्बलता के कारण पतन होते हुये देख कर हमारे मन में करुणा एवं भय का उद्रेक हो। जब मन में विशुद्ध करुणा एवं भय का संचार होता है तब हमारी भावनायें अपने आस पास के वातावरण से ऊपर उठकर मानव का महान् मधर्ष देखती हैं। इसके अवलोकन में जब हम तन्मय हो जाते हैं तब हमारी भावनाओं का रेचन (Katharsis) अथवा विशुद्धीकरण हो जाता है।

५. रेचन अथवा 'केथारसिस' का क्या अर्थ है ?

अरस्तू के मतानुसार ट्रेजडी एक गम्भीर, पूर्ण, एवं महान् कार्य की अनुकृति होती है। इसके भिन्न-भिन्न भागों का भाषा द्वारा कलात्मक शृंगार किया जाता है। इसका रूप क्रियात्मक अथवा अभिनयात्मक होता है, वर्णनात्मक नहीं, और यह करुणा एवं भय का संचार करके हमारी भावनाओं का रेचन करती है।

'रेचन' शब्द की व्याख्या ने प्लेटोविद्यो तक यूरोप के विद्वानों को उलझाये रखा। उघ्रीनवी शताब्दी में टायटर वर्नेज ने इस शब्द को एक नई परिभाषा दी। वर्नेज का मत है कि जिस प्रकार दवा शरीर के रोगों का दमन करती है, उसी प्रकार ट्रेजडी भय और करुणा की भावनाओं को उकसा कर उनका दमन करती है और

हमें आत्मिक आनन्द प्रदान करती है। थ्येटर में हमारी अतृप्त भावनायें तृप्त हो जाती हैं। इस नियमित एवं निश्चल तृप्ति के द्वारा हमारा मानसिक सतुलन स्थापित हो जाता है। दूसरे शब्दों में ट्रेजडी एक प्रकार का होम्योपैथिक उपचार है जिसमें रोग का उसी के समान दवा से इलाज किया जाता है। हिपोक्रेट्स के अनुयायियों का मत है कि वास्तविक जीवन की भय और कष्टों की भावनायें हमारे मस्तिष्क को बहुत बड़ा धक्का पहुँचाती हैं। ट्रेजडी द्वारा इन भावनाओं की विनाशक शक्ति कम हो जाती है और हमारा दृष्टिकोण अधिक व्यापक और सयत् हो जाता है। उदाहरणार्थ, वास्तविक जीवन में क्रोध अथवा प्रतिशोध देखकर यह सम्भव है कि हमारे हृदय को बहुत बड़ा धक्का पहुँचे, किन्तु जब हम ट्रेजडी में द्राय की विजय से लौटे हुये वीर ऐगेमैम्नोन को उसकी पत्नी क्वाइटैम्नैस्ट्रा द्वारा विष भरा प्याला भेंट करते हुये देखते हैं तो हम भयभीत हो जाते हैं। ऐगेमैम्नोन के प्रति हमारी कष्टना जाग्रत हो जाती है और हम वास्तविक जीवन की ऐसी घटनाओं का अधिक मानसिक सतुलन के साथ सामना कर सकते हैं।

६. ट्रेजडी का नायक अरस्तू के मतानुसार साधारण व्यवृत्तियों से अधिक चरित्रवान एवं सुसंस्कृत होता है, परन्तु उसमें कोई न कोई नैतिक दुर्बलता होती है। वह साधारण स्तर से ऊँचा उठा होता है। वह राजकुमार अथवा उच्च वर्ग का व्यक्ति होता है। इसके दो लाभ हैं। एक तो महान व्यक्ति का पतन अधिक प्रभावोत्पादक होता है। दूसरे, जब वह व्यक्ति हमारे स्तर से ऊँचा होता है तो हमें यह भय नहीं रहता कि उसकी-सी दुर्घटनायें हमारे साथ भी हो सकती हैं। जब हम अपने आप को उसके जीवन से विलग कर लेते हैं, तब हमें आनन्द की उपलब्धि होती है। जब हम ईडिपस या ऐंटीगनी या हैमलेट के दुःख-भरे जीवन की झलकें देखते हैं, तो हमें यह भय नहीं रहता कि उनकी-सी विपत्तियाँ हमारे ऊपर भी पड़ सकती हैं। हमारी भावनाएँ हमारे स्वार्थी घेरे से ऊपर उठ जाती हैं और उनके दुःखों में हम मानव-जीवन के दुःखों का चित्र देखते हैं। हमारी संवेदना का वृत्त विस्तृत हो जाता है। जब व्यक्ति अपने सीमित अनुभवों से ऊपर उठ कर एक महान व्यक्ति का 'जीवन-चरित' देखता है तो उसकी स्वार्थी भावनाओं का रेचन अथवा परिष्कार हो जाता है। इस अर्थ में 'रेचन' का तात्पर्य है कि वास्तविक वस्तुओं एवं दृश्यों को देख कर जो कष्ट और भय होता है, उसमें से दुःख को निकाल कर उसके स्थान पर आनन्द की उपलब्धि कराना। दुःख स्वार्थ से उत्पन्न होता है। कलाकृति के अध्ययन एवं अवलोकन में स्वार्थ का तिरोभाव हो जाता है अतः दुःख का भी नाश हो जाता है। कष्ट और भय की साधारणीकृत भावना से हमें कलात्मक आनन्द की अनुभूति होती है।

७. अरस्तू ने कथा-वस्तु के संगठन पर बहुत बल दिया है। यह उसका प्रसिद्ध 'यूनिटी आफ ऐक्शन' का सिद्धान्त कहलाता है। इसके अनुसार नाटक का कथानक एक सम्पूर्ण इकाई होना चाहिये। उसमें भिन्नता एवं अनेकरूपता भी हो सकती है, परन्तु कुल मिला कर उसके विभिन्न अंग उनकी रचना में उस प्रकार अलकृत होने चाहिये कि उसका सम्पूर्ण प्रभाव नष्ट न हो। नाटक की विभिन्न घटनायें 'कार्य-कारण-क्रम' सूत्र में बँधी होनी चाहिये। नाटक का आरम्भ और अंत नाटकीय होना चाहिये। नाटक में बाहरी घटनाओं (जैसे भूनादि) का समावेश भी किया जा सकता है किन्तु वे घटनाएँ नाटक के कारण-क्रम का अंग बन जानी चाहिये। असम्बद्ध घटनाओं के सकलन से नाटक में अनेक रचना-सम्बन्धी दोष आ जाते हैं। नाटक की समस्त घटनाओं एवं उनके साथ-साथ चलने वाले नैतिक और आन्तरिक संघर्ष की गति एक ही ध्येय की ओर होनी चाहिये, और नाटक का अंत उसके आरम्भ तथा विकास से इस प्रकार सम्बद्ध होना चाहिये कि अंत तक पहुँचते-पहुँचते दर्शक की तन्मयता भंग न हो।

यह सिद्धान्त बड़ा मार्मिक है। नाटक की घटनायें प्रत्यक्ष रूप से हमारे सम्मुख प्रस्तुत की जाती हैं और उसके पात्र इतने अधिक स्पष्ट और ग्राह्य होते हैं कि हम एकाग्रता के साथ उनके परिवर्तनशील भाग्य का दृश्य देखने में तन्मय हो जाते हैं। ऐसी स्थिति में हम अनर्गल, असंगत तथा अनपेक्षित घटनाओं को देखना नहीं चाहते। इस कला-दृष्टि से अरस्तू का यूनिटी आफ ऐक्शन का सिद्धान्त अत्यन्त महत्वपूर्ण है।

८. अरस्तू ने समय अथवा ध्यान की अन्विति के विषय में कुछ नहीं कहा किन्तु यह विश्वास किया जाने लगा कि समय और ध्यान की एकन्यूनता का विचार भी उसी ने दिया था। वास्तव में यूनानी नाटककार स्वयं इस बात का ध्यान रखते थे कि उनके घटनास्थल मोघता के साथ न बदलें तथा नाटक में ऐसी घटनायें प्रदर्शित न की जायें जो अनेक वर्षों तक फैली हुई हों। जिस नाटक का उद्देश्य कुछ घटो के लिये जनता का मनोरंजन करना था, उसमें दृश्य का दशवर्षीय युद्ध जगमें अनेक महत्वपूर्ण घटनास्थल थे, नहीं दिवाया जा सकता था। वास्तव में समय तथा ध्यान की अन्वितियाँ भी नाटक के लिये आवश्यक हैं परन्तु रोमन और मध्ययुगीन आलोचकों ने जितना जोर इन पर दिया, उसके कारण इनकी सुन्दरता तो नष्ट हो गई, उन्हें नाटक-रचना में अनेक दोष आये जिनका प्रभाव नाटक की प्रगति पर बुरा पड़ा।

९. कामेटी के विषय में अरस्तू का मत है कि वह एक निम्न प्रकार की कला है क्योंकि उनमें निम्न-कोटि के पात्रों का चित्रण होता है और उसका

उद्देश्य केवल दर्शको को हँसाना होता है। इसके अतिरिक्त उसमें बनावटी चेहरे लगाये जाते हैं तथा अन्य प्रकार के प्रदर्शन किये जाते हैं जिनमें न कोई सुन्दरता होती है न कलात्मकता। ट्रेजेडी के लेखक महान व्यक्ति होते हैं और समाज में आदर पाते हैं किन्तु कामेडी के लेखको के नाम भी कोई नहीं जानता और कुछ समय पहले तक तो कामेडी के प्रदर्शन की आज्ञा भी नहीं थी।

अरस्तू ने जब अपने नाटक-सिद्धान्त की रचना की, उस समय ट्रेजेडी के महान उदाहरण उसके सामने प्रस्तुत थे परन्तु कामेडी के क्षेत्र में उतनी उन्नति नहीं हुई थी। ऐरिस्टोफेन्स के अतिरिक्त अन्य कोई उच्च-कोटि का कामदीकार नहीं हुआ था। अरस्तू स्वयं एक बहुत बड़ा दार्शनिक था। अतः उसने यदि कामेडी के साथ अन्याय किया तो इसमें आश्चर्य ही क्या है ?

होरेस एवं मध्य-युगीन प्रवृत्तियाँ

अरस्तू के लगभग ३०० वर्ष बाद रोमन कवि और आलोचक होरेस के अपनी पुस्तक 'दी ऐपिसल टू दी पीसीस' की रचना की। यह ग्रन्थ 'पोइटिक्स' के समान मौलिक एवं चमत्कारपूर्ण नहीं है, परन्तु है बड़ा महत्त्वपूर्ण क्योंकि इसने लगभग १२०० वर्ष तक यूरोप की नाटक-कला को प्रभावित किया।

होरेस के मूल सिद्धान्त इस प्रकार हैं—

१. प्रत्येक नाटककार को परम्परा का पालन करना चाहिये। नायक का जो चित्र जनसाधारण के मस्तिष्क में है, उससे भिन्न चित्र नहीं बनाना चाहिये। यदि कोई नाटककार किसी पात्र को किसी नवीन दृष्टिकोण से प्रस्तुत करना चाहता है, तो उसे वह दृष्टिकोण अन्त तक निभाना चाहिये। उदाहरणार्थ एक्विलीज को फुर्तीला कामुक, निर्दय और बुद्धिमान दिखाना चाहिये। इसी प्रकार मोडिया को एक भयकर और अजेय नारी के रूप में प्रस्तुत करना चाहिये।

२ कुछ बातें मंच पर नहीं दिखाई जानी चाहिये क्योंकि उनसे बीभत्स वातावरण बनता है, और उससे दर्शक का मन ग्लानि और घृणा से भर जाता है। मोडिया को स्टेज पर अपने पुत्रों का वध नहीं करना चाहिये। दुष्ट ऐट्रियस को स्टेज पर मनुष्य का मांस नहीं पकाना चाहिये। इसी प्रकार प्रीक्नी का पक्षी बनना एवं कैडमस का सर्प बनना, यह ऐसी घटनाएँ हैं जो परदे के पीछे ही घटित होनी चाहिये।

३. नाटक पाँच अंको में समाप्त हो जाना चाहिये । अंक न इससे कम हो, न इससे अधिक ।

४. जब तक अनिवार्य न हो, तब तक देवताओं को मंच पर नहीं आना चाहिये ।

५. प्रत्येक नाटककार को अपने सामने यूनानी नाटकों के नमूने रखने चाहिये ।

होरेस के सिद्धान्तों में नाटककार की मौलिक प्रतिभा को कोई स्थान नहीं दिया गया । कदाचित् इसी कारण से अथवा अन्य कारणों से रोम में नाटक का उतना उत्कर्ष नहीं हो पाया जितना यूनान में हुआ था । समय के प्रवाह ने सैनेका के घोड़े से ट्रेजिक नाटक और प्लाटस और टैरेस के कामिक नाटक शेष छोड़े हैं, और वे ही रोमन ड्रामा के प्रतिनिधि नाटक हैं ।

पाँचवीं शताब्दी से पन्द्रहवीं शताब्दी तक का एक हजार वर्ष का युग धार्मिक अन्धविश्वास, सघर्ष एवं अशान्ति का युग है । यह सम्यताओं के सघर्ष का युग है । पुरानी रोमन सत्ता को यहूदी क्राइस्ट के धर्म से लोहा लेना पड़ा । शताब्दियों तक रोम के राजाओं ने ईसाई धर्म का दमन किया, किन्तु वे अपने प्रयत्नों में सफल न हो सके । पुराने धर्मों की जड़े खोखली हो चुकी थी । लोगों को उनसे आध्यात्मिक सतोष नहीं प्राप्त होता था । इसपर ईसाई धर्म उन्हें शान्ति और अहिंसा का सदेश देता था और ईसाई शहीद हँसते-हँसते अपने धर्म के लिये अपना बलिदान दे देते थे । छठी शताब्दी तक यूरोप के सभी देश ईसाई धर्म को स्वीकार कर चुके थे और रोमन कैथोलिक धर्म की विजय-पताका यूरोप की प्रत्येक राजधानी में फहराने लगी थी । धर्मान्धता के प्रारम्भिक दिनों में नाटक का बड़ा निरादर हुआ । नाटक को चर्च से टक्कर लेनी पड़ी और नगरों से नाटक का बहिष्कार हो गया । अब नाटक खेलने वालों की घुमक्कड़ कम्पनियाँ बन गई जो एक ग्राम से दूसरे ग्राम तथा एक नगर से दूसरे नगर भ्रमण करती थी । इन कम्पनियों की सफलता से घबरा कर चर्च ने जनता को आकर्षित करने के लिये अपने यहाँ भी धार्मिक नाटकों की आज्ञा दे दी जिससे नाटक के विकास में बड़ी सहायता मिली ।

शेक्सपियर

सोलहवीं शताब्दी में रिनैसाँ यानी ज्ञान का पुनरुत्थान हुआ । इस युग में लोग पुरानी विद्या की खोज में लग गये । यूनान और रोम के नाटकों का प्रत्येक देशी भाषा में अनुवाद किया गया और वे सर्वसाधारण के सामने प्रस्तुत किये गये । देशी भाषाओं के प्रचलन के साथ-साथ मौलिक नाटक रचना भी आरम्भ हुई । सोल-

४. शेक्सपियर ने 'ड्रैमेटिक आयरनी' का भी प्रयोग किया है किन्तु ऐसा केवल नाटक को सबल बनाने के लिये किया गया है। शेक्सपियर का आन्तरिक विश्वास इसमें नहीं हो सकता था। 'ड्रैमेटिक आयरनी' का अर्थ है "पूर्वाभास", और इसके पीछे यूनानियों का यह विश्वास निहित है कि देवता मानव-जीवन का निर्णय पहिले से कर देते हैं और मनुष्य का वही अन्त होता है जो वे निश्चित करते हैं किन्तु कुछ घटनाओं द्वारा उसे यह बात भासित हो जाती है। 'ओथेलो' नाटक में जिस रात को डेस्डमोना का वध होता है, वह अपनी परिचारिका से कहती है 'मेरी आँखें खुजला रही हैं, क्या मुझे रोना पड़ेगा ?' वह नहीं जानती, किन्तु दर्शक जानते हैं कि उसका अन्त समीप है और उसे रोना ही पड़ेगा। इसी प्रकार जूलियस सीज़र के वध से पहले रात को रोम में भयकर उत्पात होते हैं। उसी रात को सीज़र की पत्नी कैल्पुनिया तीन धार सोते-सोते चिल्ला उठती है 'दौड़ो, चलो, वे सीज़र का वध कर रहे हैं।'।

५. शेक्सपियर के नायकों में 'नायकोचित' महानता भी प्रचुर मात्रा में पाई जाती है। हम हैमलेट की साधुता और ईमानदारी देख कर उसके प्रति श्रद्धा से भर जाते हैं। हम जानते हैं कि यह व्यक्ति प्राण दे देगा, किन्तु कभी किसी को धोखा नहीं देगा। जब हम उसे विकट परिस्थितियों से जूझते हुए देखते हैं तो हम उसकी महानता के सम्मुख नत-मस्तक हो जाते हैं। ऐसा ही यूनानी-नाटकों में भी है। ओरेस्टीज, ईडीपस, प्रोमिथियस—ये सब महान व्यक्ति हैं। यद्यपि इन नायकों के कर्म अत्यन्त जघन्य तथा क्रूर होते हैं, फिर भी इनकी महानता का चित्र इस प्रकार हमारे मस्तिष्क पर अंकित हो जाता है कि हमें इनसे सहानुभूति हो जाती है और उनके पतन से हमें विशेष दुःख होता है। अरस्तू के मतानुसार नायक अनजाने अपराध के कारण भी दुःख भोगता है जैसा ईडीपस की कथा से विदित है। किन्तु शेक्सपियर इसे स्वीकार नहीं करता। उसके नायक तो अपने चरित्र-दोष के कारण ही दुःख उठाते हैं। इससे उनके सघर्ष का दृश्य अत्यन्त करुण एवं हृदयग्राही होता है।

ट्रेजिक आनन्द

ट्रेजिक आनन्द के विषय में शोपेनहर का मत है कि मानव-जीवन एक दुःख-भरी कहानी है। बुद्धिमान व्यक्ति मृत्यु से पहिले ही शान्ति प्राप्त करते हैं और जीवन के नश्वर आनन्द का परित्याग कर देते हैं। ट्रेजडी में जीवन के गम्भीर एवं दुःखमय पक्ष का दिग्दर्शन होता है, और ट्रेजडी देख कर लोग जीवन की हीनता और तुच्छता का अनुभव करने लगते हैं। जब हम मनुष्यों का आपस में एवं अज्ञात शक्तियों के साथ सघर्ष देखते हैं, तो हम अवाक् रह जाते हैं और मानव-जीवन से हमें विरक्ति हो जाती है। ऐसी स्थिति में हम परम शान्ति और आनन्द का अनुभव करते हैं।

लूकस का विचार है कि ट्रेजेडी हमारे सम्मुख अनुभवों की 'दावत' प्रस्तुत करती है और हमें मानव-जीवन के कठिनतम क्षणों के अवलोकन का अवसर प्रदान करती है। ट्रेजेडी को देखकर हम कह उठते हैं—मानव भी कितना विचित्र है !' लूकस की परिभाषा अपूर्ण है क्योंकि विस्मय के साथ-साथ ट्रेजेडी में हमें मानव के प्रयत्नों की हीनता का भी अनुभव होता है।

सेली का विश्वास है कि दुःख और सुख बहिर्न हैं और दुःख को देखकर हमें सुख की अनुभूति होती है।

कुछ आलोचकों का मत है कि ट्रेजेडी देखकर हमारे हृदय में स्वयं अपने प्रति करुणा का उदय होता है। रंगमंच पर नाटककार के मस्तिष्क द्वारा निमित्त पात्रों से हम एकाकारिता स्थापित कर लेते हैं, किन्तु हम यह जानते हैं कि यह पात्र सचमुच के नहीं हैं और इनका दुःख भी वास्तविक नहीं है। हम जानते हैं कि जिस पात्र ने अपने हृदय में तलवार भोक कर अपनी हत्या की है, उसे वास्तव में कोई चोट नहीं लगी। यदि दुर्घटनावश उस पात्र के शरीर में तलवार से कोई सचमुच का घाव लग जाये, और हमें इस बात का पता चल जाये, तो हमारा आनन्द कम हो जायेगा, रस में विघ्न पड़ जायेगा। हम जानते हैं किये रंगमंच पर जो नाटक हो रहा है वह जीवन की कलात्मक अनुकृति है और उसे नाटककार से पृथक् नहीं किया जा सकता हम कलाकार की प्रतिभा की प्रशंसा करते हैं और ट्रेजेडी से भी आनन्द प्राप्त करते हैं। इसके अतिरिक्त हम यह भी अनुभव करते हैं कि इस उस समय उन पात्रों से अच्छी स्थिति में है और उनके दुःख-सुख की आलोचना कर सकते हैं।

मोलियर

सत्रहवीं शताब्दी में फ्रान्स में कामेडी की आदर्शजनक उत्पत्ति हुई। कामेडी द्वारा लेखक समाज अथवा व्यक्ति के किसी दोष को हास्यपूर्ण ढंग से प्रस्तुत करता है। कामेडी और ट्रेजेडी में दृष्टिकोण का अन्तर है। होरेस बाल्योन ने कहा कि जो आदमी मोक्षता है, जीवन उसके लिये कामेडी है, जो अनुभव करता है, जीवन उसके लिये ट्रेजेडी है, जो आदमी बौद्धिक उदासीनता के साथ जीवन का नाटक देखता है उसे मानव-जीवन व्यर्थपूर्ण तथा असंगत कथा के समान प्रतीत होता है। वह जीवन को 'मूर्खों का त्योहार' समझ कर उसे हास्य-विनोद की सामग्री मात्र समझता है।

बंगाली का विचार है कि (१) हँसी आलोचनात्मक एवं मुद्राशालक होती है और (२) हँसी भावना के नाश विद्यमान नहीं रह सकती, क्योंकि यदि हमें किसी व्यक्ति से मोह होगा तो उसकी भ्रूणशायी पर हम हँस नहीं सकेंगे। कामेडी

की इस परिभाषा का सब से सुन्दर उदाहरण हमें मोलियर के नाटको में मिलता है। उसने समाज के ढोंग तथा दुर्बलताओं का सजीव किन्तु निर्दय चित्रण किया है। उसने अपने नाटको में चर्च के पुजारियों तक का उपहास किया जिसका परिणाम यह हुआ कि जब उसकी मृत्यु हुई तो उसे बिना धार्मिक प्रार्थना के ही कब्र में दफनाया गया। परन्तु मोलियर जीवन भर समाज के शत्रुओं से युद्ध करता रहा।

अरस्तू ने कामेडी को निम्न-कोटि की कला बतलाया था। मोलियर ने अपनी पूरी शक्ति से इस सिद्धान्त का खडन किया। अपने नाटक 'स्कूल फॉर वाइज क्लिटिसाइज्ड' के पात्र होरेन्टीज के मुख से मोलियर ने कहलवाया 'कि स्टेज पर ऊँची-ऊँची भावताओं को शब्दों द्वारा व्यक्त करना सरल है, और यह भी सरल है कि अभिनेता काव्य में भाग्य को चुनौती दे, देवताओं पर दोष लगाये, और सृष्टि में मानव की करुण स्थिति का चित्रण करे किन्तु यह कठिन है कि हम मनुष्य के छोटे-छोटे कार्यों में हास्य का तत्त्व देखें और मानव की दुर्बलताओं को स्टेज पर इस प्रकार प्रदर्शित करें कि दर्शक को क्रोध न आकर हँसी आये। जब ट्रैजिक नाटककार एक महान नायक की रचना करता है तो वह उसका चित्र अपनी कल्पना के सहारे बनाता है, किन्तु कामिक नाटककार को अपने निकट समाज में रहने वाले व्यक्तियों का ही चित्र उतारना पड़ता है। अतः उसका कार्य ट्रैजिक नाटककार के कार्य से अधिक कठिन है। यदि उसका कजूस नायक उस कजूस व्यक्ति के समान नहीं है जो सचमुच समाज में रहता है और यदि दर्शक दोनों में समानता नहीं देख पाते तो उनका कामिक आनन्द कम हो जायेगा। कामिक लेखक को हास्यपूर्ण होना चाहिये, क्योंकि भिन्न-भिन्न प्रकृति वाले हजारों दर्शकों को हँसाना साधारण बात नहीं है। और हँसाने की यह कला किसी प्रकार भी ट्रैजिक नाटक-कला से निम्न-कोटि की नहीं है ... कला के नियम प्रत्येक कलाकार को स्वयं बनाने पड़ते हैं बिना अरस्तू और होरेस की सहायता के भी कलाकार सुन्दर कला की रचना कर सकता है। मैं जानना चाहूँगा कि रंगशाला में दर्शकों को प्रसन्न करना क्या सबसे महान कला नहीं है? और क्या वह नाटक जो पूर्ण रूप से दर्शकों का मनोरजन करता है, पूर्णतः सफल नाटक नहीं है? आप यह कहना चाहते हैं कि जनता जो अरस्तू और होरेस को नहीं जानती, मूर्ख है, और स्वयं निर्णय नहीं कर सकती कि उसे किस वस्तु से आनन्द की उपलब्धि होती है?

‘सारांश यह है कि यदि हम नियमों का पालन करके जनता का मनोरजन नहीं कर सकते तो हमारे नियम गलत हैं।’

इव्सन

उन्नीसवीं शताब्दी में टी० डब्ल्यू० रावर्टसन तथा आर्थर विंग पिनरो के प्रयत्न से आधुनिक नाटक का जन्म हुआ। किन्तु इन व्यक्तियों से अधिक प्रभावशाली व्यक्तित्व नाट्य के नाटककार इव्सन का था। इव्सन के नाटक 'गुडिघा का घर', 'भूत', 'हैजा गैबलर', 'समाज के स्तम्भ', 'जनता का शत्रु' इत्यादि जब रंगमंच पर आये तो लोगों ने उनमें एक नये व्यंग्य, एक नई शक्ति का अनुभव किया। स्त्रियों की मुक्ति, युवकों की स्वतन्त्रता आदि अनेक नए विचार लोगों को उनके नाटकों में मिले। किन्तु इन नवीन विचारों का प्रतिपादन मात्र ही इव्सन का ध्येय नहीं था। इव्सन ने समस्या नाटक अथवा गृह-सम्बन्धी नाटक अवश्य लिखे, किन्तु कलाकार होने के नाते, वह जैना शॉ ने कहा था, 'दार्शनिक समस्याओं में दिलचस्पी नहीं रखता था।' उसे अपने विचार नाटक के माँचे में ढालने थे, अतः वह अपने माध्यम की दुर्बलताओं से भी सीमित था। इव्सन यथार्थवादी नाटक का जन्मदाता था, किन्तु इस यथार्थवादी नाटक की जड़े शेक्सपियर के रोमान्टिक नाटक तक पहुँचती थी। समय बदल चुका था, शेक्सपियर के नाटक का पतन हो चुका था, और इव्सन के लिये नये यथार्थवादी नाटक का मार्ग प्रशस्त था। किन्तु इस नये नाटक में "कार्य" अर्थात् ऐक्शन एवं पात्र पर अत्यधिक जोर दिया गया था जिसने नाटक की रचना में एक प्रकार का भोटापन आ गया जो आगे चलकर इस प्रकार के नाटक के पतन का हेतु बना। इव्सन ने स्वयं इस दोष को दूर करने का प्रयत्न किया। प्रत्येक नाटक में उसने एक नये रूप की रचना की। चूँकि इव्सन को कोई मॉडल तैयार नहीं मिले थे, इसलिये उसका प्रयत्न इस कलात्मक क्षेत्र में भी प्रगमनीय है। इव्सन को शेक्सपियर अथवा सोफोक्लीज का स्थान तो नहीं दिया जा सकता, किन्तु उसने आधुनिक युग में नाटक-कला की नई चेतना को जन्म दिया, इसमें कोई सन्देह नहीं।

चैखव

अपने नाटक 'सी-गल' में चैखव ने एक स्थान पर कहा है—'आज का रंगमंच केवल दैनिक कार्यक्रम एवं पक्षपातपूर्ण विचारों का माध्यम रह गया है। पर्दा ऊपर उठना है और उस पवित्र कला के पुजारी विजली की रोगनी में सामने आते हैं। वे तीन दीवारों वाले कमरे में बैठ कर यह प्रदर्शित करते हैं कि मनुष्य किस प्रकार खाते हैं, पीते हैं, प्रेम करते हैं, जाकेट पहिनते हैं, उत्थाति। इस प्रदर्शन से एक नन्ती मिथा देने का प्रयत्न किया जाता है। जब बार-बार मेरे नामने यह चीज प्रस्तुत की जाती है तो मैं दूर भाग जाना चाहता हूँ। आधुनिक युग में नया फॉर्मूला चाहिये जो ह्यूमानी

नई आवश्यकताओं की पूर्ति कर सके।' और रूस के कलाकार चैखव ने इस नये सिद्धान्त को ढूँढने का प्रयास किया।

चैखव इब्सन का भक्त था। वह सर्वसाधारण के दैनिक जीवन का चित्रण करना चाहता था किन्तु समाज के दैनिक जीवन में उसे नैराश्य, धोखा, निर्दयता तथा हीनता ही दृष्टिगोचर होती थी। इसके अतिरिक्त यथार्थवादी कलाकार होते हुए उसे लोगो को खाना खाते हुये, सिगरेट पीते हुये एव साधारण बातचीत करते हुये दिखाना पड़ता था, यद्यपि वह इन साधारण व्यापारों में भी मानव-जीवन के गहरे तत्त्व दर्शाने की चेष्टा करता था। चैखव ने नाटक की रूप-रचना बड़े सुन्दर ढंग से की। रूस में प्रतीकात्मक एव प्रगतिशील नाटक को जन्म देने और परिपुष्ट करने का श्रेय उसे दिया जा सकता है।

बर्नार्ड शॉ और आधुनिक प्रवृत्तियाँ

आधुनिक काल में यूरोप के सभी देशों में नई प्रवृत्तियाँ विद्यमान हैं। इब्सन ने यह सिखाया था कि यदि नाटक अपनी आन्तरिक शक्ति पर जीवित रहना चाहता है तो उसे मनुष्य की भावनाओं का प्रतिनिधित्व करना चाहिये और उन बातों का चित्रण करना चाहिये जो जनसाधारण के निकट हैं। इसका पहला प्रभाव यह हुआ नाटककार निम्नवर्ग के लोगो का चित्रण करने लगे। मिल के मजदूर को भी ट्रेजिक हीरो बनने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। इस चित्रण में जीवन की जटिल समस्याएँ भी प्रस्तुत की जाने लगी। नाटककारों के विचार क्रांतिकारी थे। उन्होंने नाटक की पुरानी साहित्यिक रूपरेखा को, सामाजिक शील और शिष्टता को, एव प्रचलित नैतिकता को ठुकरा दिया। माता-पिता का अधिकार, रोमांटिक प्रेम, पूँजीवाद इत्यादि पुरानी परिपाटियों में उन्हें अनेक दोष दिखाई दिये। शोपेनहैर और फ्रायड ने सेक्स का अध्ययन किया, जिससे स्त्री-पुरुषों के सम्बन्ध नये रूप में लोगों के सम्मुख प्रस्तुत किये गये। नाटककारों ने नगरो की बाहरी चमक-दमक के पीछे छिपे हुये दुःख और दारिद्र्य को देखा और आधुनिक सभ्यता से भयभीत होकर मानव-कल्याण के स्वप्न देखने लगे।

आधुनिक नाटक समस्या-नाटक होते हैं अतः उनमें मानव के आन्तरिक संघर्ष पर अधिक बल दिया जाता है। मनोविज्ञान के नये अनुसन्धानों द्वारा इस अन्तर्मुखी प्रवृत्ति को प्रोत्साहन मिला इसके कारण अनेक नाटककार रहस्यवादी और प्रतीक-वादी बन गये। इसी प्रवृत्ति के कारण अनेक नाटकों में नायक का स्थान साधारण पुरुषों के रूप में अदृश्य शक्तियों ने ले लिया। आयर्लैण्ड में भी थ्येटर का पुनरुत्थान

हुमा । उन्नु० वी० ईट्ग, जिन्होंने रवीन्द्रनाथ ठाकुर का साहित्यिक परिचय यूरोप में कराया था, इस प्रगति के प्रवर्तक थे । उन्होंने पुराने आयरलैण्ड की परियों की कथाओं एवं ग्रन्थविश्वासों को फिर से जीवित किया । इधर लंदन में मिन हार्नीमैन के प्रयत्नों से रैपटरी थ्येटर की नींव पड़ी । इनके मूल सिद्धान्त ये थे ।

१. अभिनेता को सक्रिय रूप से नाटक की आत्मा का अङ्ग बन जाना चाहिए ।

२. इस थ्येटर में कोई 'स्टार ऐक्टर' नहीं होता था । जो हैमलेट का पार्ट कर रहा है, सम्भव है कल वह एक साधारण व्यक्ति का पार्ट करे । प्रत्येक अभिनेता को अपनी योग्यता दिखाने का अवसर दिया जाता था ।

३. इस थ्येटर में सीन बनाने वाले, पर्दे चित्रित करने वाले, वेष्ट-विन्यास रचने वाले, रोशनी का प्रबन्ध करने वाले, इन सब की अलग-अलग आवश्यकता नहीं पड़ती थी । अभिनेता ही यह सब काम मिल-बाँट कर कर लेते थे ।

४. इसमें दर्शकों की भीड़ से अधिक नाटक की कला पर जोर दिया जाता था । इसका ध्येय व्यापार नहीं, कला-सेवा था ।

आधुनिक नाटक की दो मुख्य प्रवृत्तियाँ हैं—ययार्यवाद एवं पुराने काव्यात्मक नाटक का पुनरुत्थान । इस युग के प्रमुख आलोचना-ग्रन्थकारों में जर्मन हैटनर और फ्रांस के सार्सी का नाम बहुत प्रसिद्ध है । हैटनर ने स्क्राइव के पड्युन्त्र-नाटक का विरोध किया और नाटक में 'गम्भीर सदेश' की स्थापना की सार्सी ने नाटक को शुद्ध कला के क्षेत्र से निकाल कर उसे जन-साधारण ने सम्वद्ध कर दिया । उसने कहा कि बिना दर्शकों के हम नाटक की कल्पना भी नहीं कर सकते । नाटक उपन्यास ग्रन्थवा कविता के समान आराम-कुर्सी पर एकान्त में बैठ कर पढ़ा नहीं जा सकता । अभिनेता और दर्शक—ये दो नाटक के अनिवार्य अंग हैं । स्ट्राइडवर्ग ने पुराने रोमैटिक नाटक पर धावा बोल दिया और अपने लेखों द्वारा अभिव्यञ्जनावाद के प्रचार में सहायता की ।

आधुनिक नाटक-कला के विकास में सबसे महत्त्वपूर्ण कार्य बर्नार्ड शॉ का है । शॉ इंग्लैंड का शिष्य था । उसमें प्रखर बौद्धिक शक्ति थी, जिसके साथ उसने अपनी अजस्र प्रवाहिनी कल्पना का समन्वय किया और आधुनिक युग के महान् नाटकों की रचना की । लोग शॉ की उक्तियों को हास्यपूर्ण समझ कर उनकी उपेक्षा करते थे किन्तु उनमें जीवन के गहरे तत्त्व छिपे रहते थे । शॉ ने कहा था, 'मेरा डंग यह है कि मैं प्रत्यक्ष परिश्रम करके उचित बान मानूँ कर लेना हूँ और फिर उसको हँसी में कह देता हूँ किन्तु सबने अधिक हँसी की बात यह है कि मैं वह हँसी की बान गम्भीर

हो कर कहता हूँ ।' शाँ ने जान-बूझ कर अपने आपको विदूषक बना लिया और हसी और व्यंग्य के शस्त्रों द्वारा बुरे मकान, बुरी शिक्षा, मजदूरों की कठिनाइयाँ, समाज में प्रचलित भ्रष्टाचार इत्यादि दोषों पर आक्रमण कर दिया। शाँ के हृदय में समाज-सुधार की चिनगारी प्रज्वलित थी और उसे वाणी का बरदान प्राप्त था। इव्सन ने नाटक-रचना में जो नवीन अनुभव किये थे, उनसे वह बहुत प्रभावित हुआ था। इव्सन के समान वह भी आदर्शों और आदर्शवादियों के विरुद्ध था। वह जनता को 'अच्छे' आदर्शों की गुलामी से मुक्त करना चाहता था। उसने अपने 'मैन एंड सुपरमैन' नामक नाटक में सर्वप्रथम 'जीवन-बल' अर्थात् 'लाइफ फोर्स' का सिद्धान्त प्रतिपादित किया, जो वास्तव में ईश्वर का ही वैज्ञानिक दार्शनिक नाम था। टैगोर के जीवन-देवता के समान शाँ का 'जीवन-बल' भी अनंत शक्ति रखता है और शाँ का विश्वास है कि इसी जीवन-बल द्वारा मनुष्य का कल्याण सम्भव हो सकता है,

शाँ ने नाटक को आज के बहुमुखी एवं पेचीदा जीवन का प्रतिनिधि बनाया है। उसने अपने नाटकों में यूनानी नाटककारों के रचना-कौशल एवं शेक्सपियर की कोमल कल्पना का समन्वय करके यूरोप की नाटक-कला को बहुत ऊँचे आसन पर प्रतिष्ठित किया है। उसके नाटकों में वार्तालाप का अपूर्व चमत्कार पाया जाता है। लन्दन के थियेटर में जिस दिन उसके नाटक 'सेट जोन' का प्रदर्शन हुआ, उस दिन जनता अवाक्, विस्मित और हतप्रभ हो कर उसके पात्रों का वार्तालाप सुनती रही। इसके अतिरिक्त शाँ ने नाटक का रंगमंच से भी गहरा सम्बन्ध स्थापित किया है। नाटक-कला के सिद्धान्तों के विकास में रंगमंच की प्रगति आधुनिक युग की विशेष देन है। रंगमंच जातियों के सामूहिक जीवन में आज भी उतना ही महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है जितना वह डायोनिसस के पूजन के युग में रखता था। अरस्तू से लेकर शाँ तक सभी विचारकों ने इस तत्त्व को स्वीकार किया है।



पाश्चात्य नाटकों में चरित्र-चित्रण

— डा० सीलाधर गुप्त और श्री जयकान्त मिश्र

जीवन के अनुभवों से प्रभावित होकर प्रत्येक कलाकार अपने दृष्टिकोण को कलाकृतियों के द्वारा प्रकट करने एवं सहृदय पाठक, द्रष्टा या श्रोता तक पहुँचाने की चेष्टा करता है। यही दृष्टिकोण उम कलाकार का सत्य है, उसके जीवन की खोज है, उसका जीवन-तत्त्व से साक्षात्कार है और उसका ज्ञान है।

उनी जीवन-तत्त्व को वह कभी आत्मिक रीति से, कभी आत्मिक-अनात्मिक मिश्रित रीति से और कभी अनात्मिक रीति से 'निवेदिन' (कम्प्यूनिकेट) करता है। शुद्ध और मिश्रित अनात्मिक रीति से 'निवेदन' करने की साहित्यिक प्रणालियों में नाटक, उपन्यास और महाकाव्य मुख्य हैं। इनमें कथानक के सहारे चरित्रों का चित्रण करके ही कलाकार अपने दृष्टिकोण को साकार तथा मूर्तिमान करता है।

इन तीनों में नाट्य-साहित्य चरित्र-चित्रण को सबसे अधिक महत्त्व देता है क्योंकि दूसरों का काम तो कथा-विस्तार, वर्णन-सौष्ठव और विवेचना के सहारे भी होता है, नाटक का फुल कार्य पात्रों और अभिनयों द्वारा ही होता है। इसके अतिरिक्त नाटक को पात्रों द्वारा अभिनय कराने (अथवा कम से कम अभिनय की कल्पना करने) की अत्यन्त आवश्यकता होती है। जो कुछ कहना होता है उसे कलाकार पात्रों के चरित्र और उनके विकास द्वारा ही व्यक्त कर सकता है।

इसलिए पात्रों का अध्ययन और उनके चरित्र-चित्रण की कुशलता नाटककार का सबसे महत्त्वपूर्ण गुण होता है। यूनान के महान् विद्वान् अरस्तू ने अपनी नाट्य-विवेचना में कथानक को चरित्र-चित्रण से अधिक महत्त्वपूर्ण माना है। किन्तु आधुनिक सभी नाट्य-शास्त्रविद् कहते हैं कि यह विचारधारा कम से कम नाटकों की दृष्टि में सगत नहीं है। कलाकार की जीवनावुभूति तथा उसके देश और काल की परम्परा के अनुसार कभी चरित्र और कभी कथानक प्रमुख होता है। प्राचीन यूनान और मध्ययुगीय फ्रांस के नाटककार समष्टि को इतना महत्त्व देते थे कि उन्हें कथानक को अधिक आवश्यक मानना पड़ता था। उनके विपरीत अंग्रेज नाटककार नाधारण्ण-चरित्र को हमेशा अधिक महत्त्व देते रहे हैं। उनके कथानक सन्तुलित, समन्वित या पटे-छेडे नहीं होते किन्तु उनके चरित्रों का उत्थान और पतन, संपर्क और

समन्वय अधिक जटिलता और कुशलतापूर्वक सम्पादित होता है। यहाँ तक कि वैनब्रा (Vanbrugh) नामक अठारहवीं शताब्दी के अग्रज नाटककार ने अरस्तू के बिल्कुल प्रतिकूल सिद्धान्त प्रतिपादित करते हुए कहा है कि नाटको में चरित्र का स्थान, मनोरजन और दार्शनिक सूझ की दृष्टियों से कथानक से कहीं अधिक ऊँचा है। वास्तव में विश्व के नाट्य-साहित्य को ऐतिहासिक दृष्टि से देखने पर यही जान पड़ता है कि 'बाह्य-चरित्र' से 'अन्तश्चरित्र' की ओर, 'कथानक' से 'चरित्र-चित्रण' की ओर प्रगति हो रही है।

बात यह है कि कथानक, चरित्र-चित्रण, कथनोपकथन-शैली और (मानसिक या वास्तविक) अभिनय—सभी मिलकर नाटक रूपी कलाकृति का सृजन करते हैं। हाँ, विशिष्टता की दृष्टि से किसी धारणा व परिस्थिति-विशेष में अथवा परम्परा-विशेष में कभी यह, कभी वह अधिक महत्त्वपूर्ण होता है—अन्य अवशिष्ट वस्तुएँ उसी की सहायता करते हुए, सम्पूर्ण कलाकृति को सफल बनाते हुए, नाटककार के जीवन-रहस्य सम्बन्धी दृष्टिकोण का परिचय देते हैं। उदाहरणार्थ 'यदि हम एण्टनी और क्लियोपेट्रा की कहानी लें, तो देखेंगे कि शेक्सपियर, ड्राइडन और शॉ ने उसी कहानी को किस भाँति अपने-अपने दृष्टिकोणों को प्रकट करने का साधन बनाया है। शेक्सपियर ने जो चरित्र-चित्रण किया है उससे कितना भिन्न चरित्र-चित्रण दूसरों ने किया है, और कैसे वही कथा-वस्तु उनके विभिन्न जीवन के दृष्टिकोणों को प्रकट करती है—शेक्सपियर के पात्र अदम्य एव महान् भावनाओं के प्रतीक हैं, ड्राइडन के पात्र कर्तव्य और प्रेम के द्वंद्व आदर्शों के बीच पिस रहे हैं और शॉ के पात्र विचार-गाम्भीर्य से दबे जाते हैं। यदि कथानक ही महत्त्वपूर्ण है तो शेक्सपियर और उसके पूर्ववर्ती नाटककार एक ही कथानक पर, एक ही दृष्टिकोण से क्यों सफल और असफल हुए हैं? भाषा और शैली की विशेषताओं से अधिक चरित्र-चित्रण की विशेषता ही निश्चयपूर्वक शेक्सपियर की सफलता का कारण है। कथानक का विशेष आकर्षण आजकल के नाटकों में कम होता जा रहा है—उसका महत्त्व जासूसी, रोमांचकारी ('मेलोड्रामा') प्रभृति-कलाकृतियों मात्र में सीमित रह गया है। आज के कतिपय नाटको (जैसे मेटर्लिक के नाटकों) का आकर्षण मनुष्य की अन्तरात्मा और मनोभावों मात्र की व्याख्या की ओर अधिक है उनमें कार्य (action) अत्यन्त कम या नाटक प्रारम्भ होने के पूर्व समाप्त हुआ रहता है। ये स्थैतिक नाटक कहलाते हैं (स्टैटिक ड्रामा)।

पाश्चात्य नाटको के पात्रों का प्राच्य नाटकों जैसा ही वर्गीकरण किया जा सकता है—नायक, नायिका, दुष्ट, विदूषक प्रभृति। कुछ पात्र ऐसे हैं जो परम्परा-

भेद के कारण बहुत भिन्न दीख पड़ते हैं। जैसे, 'कोरस' (chorus) का काम 'सूत्र-धार-न्त्री' की तरह नाटक का आयोजन करना, नाटक का स्वागत करके उसका उद्देश्य बताना है; किन्तु दोनों के विकास और नाटकीय योजना में आकाश-पाताल का अन्तर है। सूत्रधार का कार्य नाटक के कथानक से एकदम पृथक् होता है, उसका महत्त्व नाटक के विकास में किंचित् भी नहीं होता है। इनके विपरीत 'कोरस' प्राचीन-काल के पूरे नाटक में रहता था और टिप्पणी करता हुआ कथानक के कार्य में कुछ-कुछ भाग भी लेता था। आधुनिक काल में 'कोरस' का उपयोग लुप्त-प्राय हो गया है। किन्तु उसी तटस्थता, नाटक विशेष का लक्ष्य और नाट्य गत चरित्रादिक रहस्यों का स्पष्टीकरण तथा निष्पक्ष विचार करने का उपयोग—भीड़ के दृश्यों से, मुख्य पात्रातिरिक्त जन-साधारण के निरपेक्ष पात्रों के दृष्टिकोण से, किसी बुद्धिमान पात्र की दूरदर्शिता से, तथा किसी चिह्न या प्रतीक (symbol) के द्वारा किया जाता है।

तूटम दृष्टि से विचार करने से दीख पड़ेगा कि जीवन-तत्त्व का जो रूप नायक के चरित्र द्वारा व्यक्त होता है वही सम्पूर्ण नाटक का जीवन-दर्शन होता है—अन्य पात्र गौण होते हैं अथवा उभी जीवन-तत्त्व की पुष्टि करते हैं। नाटकों में बहुत से गौण पात्र उस कारण भी रखे जाते हैं कि नायक का चरित्र उनकी पृष्ठभूमि में और अधिक स्पष्ट और विकसित हो। इसी कारण कुछ पात्र स्थैतिक (static or flat) हो जाते हैं और कुछ गतिशील (dynamic or round)। किन्तु पात्र कौन भी हों, उनका महत्त्व, नायक के चरित्र की पृष्ठभूमि होने में ही अधिक होता है। 'हास्य'-प्रधान (कामेडी) नाटकों अथवा नायक-विहीन 'कहण' नाटकों में ऐसा नहीं होता है। किन्तु 'कहण' प्रधान नाटकों में नायक ही प्रधान होते हैं। वहाँ छोटे-छोटे पात्र भी कभी-कभी स्वतन्त्र महत्त्व रखते हैं।

पात्रों को कहाँ तक वास्तविक मनुष्य-जगत के निकट होना चाहिए—इन विषय पर बहुत मतभेद रहा है। कुछ लोगों के मतानुसार उन्हें उनके वर्गानुसंग ही कल्पित करना चाहिए। ऐसा सिद्धान्त अरस्तू का भी है। वे नाट्य-साहित्य को जीवन का अनुकरण करने वाला साहित्य मानते थे, किन्तु वर्गीकरण की भावना का होना जीवन के अनुभव से सर्वथा विरुद्ध होता है। कुछ पात्र ऐसे होते हैं जो किसी वर्ग-विशेष के हो ही नहीं सकते हैं—वे सर्व-साधारण मनुष्यता मात्र के गुणों में सम्पन्न देव पड़ते हैं—और कुछ पात्र ऐसे होते हैं जो अलौकिक गुणों ने भरे हुए देव पड़ते हैं और कवि-कनूक जीवन-रहस्य को उद्घाटित या नूचित करने में सहायक होते हैं। इस दृष्टि से कभी-कभी पात्र अपने मानवीय चरित्र के अनिश्चित किसी भाव या जीवन-तत्त्व के दृष्टान्त या स्वरूप मात्र देव पड़ते हैं। यदि वे पात्र केवल भाव-

मूलक ही हो और वास्तविक जगत से एकदम दूर हो तो उनमें विश्वास करना कठिन हो जाता है और वे अनुभव की तीव्रता को नष्ट कर देते हैं। जब यथार्थवाद का उदय हुआ तब पात्रों के चित्रण में पहले यथार्थता को लाने की अधिक से अधिक चेष्टा की गई। किन्तु देखा गया कि यथार्थ के अत्यन्त निकट आने पर यथार्थता एक दोष हो जाती है और नीरस नाटकों का निर्माण कराती है। क्रमशः अन्य वादो ने—व्यजनावाद और प्रतीकवाद ने—यथार्थ को उचित अनुपात में रखते हुए भावना, विचार, मत अथवा वर्ग विशेष के प्रतीक के रूप में ही चरित्र का चित्रण करने का प्रचार किया है। अन्योक्तिमूलक (allegorical) उपदेश सिखाने वाले धार्मिक पात्रों के बाद यथार्थ पात्रों का प्रचार हुआ और आज पुनः यथार्थ पात्रों के बाद प्रतीकवादी या छायावादी पात्रों का आना पाश्चात्य नाट्य-साहित्य में अत्यन्त ही मनोरंजक और सहज ही समझे जाने योग्य घटना है। उपसंहार में हम इतना अवश्य कहेंगे कि पात्रों को अत्यन्त यथार्थ बनायें या नहीं, वर्गानुरूप रहने दें या नहीं, किन्तु पहचानने और मूर्तिमान करने योग्य, जीते-जागते, यथासम्भव व्यक्तित्व-युक्त बनाना आवश्यक है।

पाश्चात्य नाटकों की चरित्र-चित्रण कला में तीन महत्त्वपूर्ण विशेषताएँ हैं एक तो स्वगत अथवा आत्मगत भाषण दूसरी रंगमंच-निर्देश का चरित्र-चित्रण की दृष्टि से उपयोग और तीसरी वातावरण का सन्निवेश।

स्वगत की परम्परा प्राच्य नाट्य-साहित्य—विशेषकर भारतवर्ष के नाट्य-साहित्य—में भी रही है। किन्तु जितना अधिक और जितने प्रकार से पाश्चात्य नाटककार उसका प्रयोग करते आये हैं हमारे यहाँ उसका उतना महत्त्व नहीं रहा है। शेक्सपियर के नाटकों में तो चरित्र-चित्रण का, चरित्र को जीवन के सक्रान्ति-काल में रखकर देखने का, मानव-अन्तःकरण की विभिन्न धाराओं से क्षणभर में परिचय प्राप्त करने का, जीवन की विषमताओं और रहस्यों को समझाने का अनुपम साधन स्वगत भाषण ही है। आधुनिक नाटककार इस साधन का उपयोग कम और परिवर्तित रूप में करते हैं क्योंकि वे इसको स्वाभाविकता से बहुत दूर मानते हैं। उनके अनुसार कर्ण-प्रधान नाटक में ही इसका उपयोग चरित्र-चित्रण के लिए सम्भव है।^१

रंगमंच-निर्देश का आजकल अत्यधिक उपयोग होने लगा है। इसका कारण यथार्थवाद का प्रभाव है क्योंकि इनके द्वारा यथार्थ चरित्र और जीवन को लाने का अधिक से अधिक प्रयत्न हो सकता है। इस तरह यह चरित्र-चित्रण का भी साधन हो गया है। पूर्व में भी पात्र के हँसने से, तमक कर बोलने से, चरित्र का स्पष्टीकरण

१. देखिए—आर्थर सीवेल : कंरेक्टर एण्ड सोसाइटी इन शेक्सपियर, पृ० ८१

दृष्टा करता या किन्तु आजकल तो पात्र को जितना स्पष्ट और साकार हो सके खड़ा करने का—कम से कम कल्पना-जगत में—प्रयत्न होता है। यह साधन नाटकों में उपन्यासकार और महाकाव्यकार की चरित्र-चित्रण की रीति के अनुकरण का-सा प्रयत्न है। इस साधन की विशेषता चरित्र को बाहर से मजीब, यथार्थ और मूर्तिमान करने में है।

अन्तरंग परिचय और विकास दिखलाने का साधन आजकल स्वगत-भाषण में भी अधिक महत्वपूर्ण वातावरण-सृष्टि कला होने लगी है जिससे चरित्र का ज्ञान और चरित्र-ज्ञान से नाटककार के जीवन-ज्ञान का आभास अधिक होता है।^१ यह साधन पहले भी पाश्चात्य नाटकों में देखने में आता था—इसके लिए यह आवश्यक नहीं है कि चरित्र का बहुत बृहत् विकास दिखाया जाये, भाषा और शैली द्वारा,^२ अल्प सक्रांति-काल के क्षणों द्वारा, कथोपकथन के थोड़े से अंश द्वारा भी यह सम्भव है कि ऐसा वातावरण उत्पन्न कर दिया जाये कि चरित्र पाठक या दर्शक के समक्ष जीवन-तत्त्व को मूर्तिमान करके सौन्दर्य-सहित अनुभव करा सके।

चरित्र अच्छा है या बुरा इसको अब उतना महत्व नहीं देते हैं जितना उपर्युक्त प्रकार से अन्तरात्मा सहित व्यक्तित्व के प्रकटीकरण को। नाटककार दुष्ट और निर्दुष्ट, अच्छा और बुरा, पात्र चाहे जैसा भी हो उसको अनात्मिकता से^३ सृजता है। प्रायः बहुत भले पात्र के द्वारा कोई नाटक-रचना सम्भव ही न हो—वैसा पात्र प्रायः असफल ही देखा पड़ेगा। परिस्थिति के अनुसार चरित्र परिवर्तित अथवा विकसित होता है, किसी व्यक्ति का स्वभाव इतना सरल नहीं है कि 'भले' और 'बुरे' जैसे दो पारिभाषिक शब्दों से ही वह स्पष्ट हो जाये। प्रत्येक मनुष्य एक गहन समष्टि होता है। वह बुद्धि, प्रेरणा, स्मृति, कल्पना, आसक्ति, अनुराग आदि घटकों का सावयव होता है। और ये अंश प्रत्येक क्षण में विविध तीव्रता से व्यक्त होते रहते हैं। यह तीव्रता वाह्य-परिस्थिति, चित्त, प्रवाह और पुनः-प्रेम आतृ-प्रेम, पितृ-प्रेम, देश-भक्ति, रक्षा, आक्रमण तथा क्रीडा जैसी मूल प्रवृत्तियों के साथ बदलती रहती है और इसको भाषना मनुष्य की शक्ति से बाहर है। इसी प्रकार भय, सुख, दुःख, आशा, निराशा, अहंकार, करुणा, नतोप, घृणा, भक्ति, साहस, प्रशंसा जैसे असंख्य भाव अपने सहयोगी-भावों और हितों से प्रभावित होकर अन्तःकरण के 'अन्दर अकल्पनीय' दृश्य उत्पन्न करते हैं। आधुनिक नाटककार 'अच्छे' और 'बुरे' चरित्र-निर्माण की कोशिश न कर इन सब दृश्यों को रंगमंच पर लाने का प्रयास करता है।

१. देखिए—यही, पृष्ठ ६, १०, १४,

२. देखिए—यही, पृष्ठ २०.

३. इसी को कीट्स नाटककार का 'निगेटिव केपेबिलिटी' का सिद्धान्त कहता है।

और इनको लाने के प्रयास में, वातावरण द्वारा, काव्य द्वारा, श्रोता या पाठक को चरित्र के 'अकल्पनीय' रूपों के निकट लाने में पाश्चात्य नाटककारों ने अद्भुत सफलता प्राप्त की है। इसी को यूना एलिस फर्नर^१ ने नाटककार की 'प्रभावोत्पादक प्रणाली' (evocative technique) कहा है। उनका कथन है कि ये क्षण चरित्र के बाह्य-वर्णन द्वारा अथवा विश्लेषण द्वारा व्यक्त करने के हेतु नहीं हैं। ये क्षण शाश्वत और निरन्तर मानव-भावनाओं को प्रकट करने वाले क्षण हैं। इनके द्वारा नाटककार चरित्र को सकेतो से, वातावरण से, मौन अवलम्बनों बिना ही, समझा और बतला देता है। चरित्र-चित्रण की सफलता का द्योतक यही है।

भिन्न-भिन्न काल में नाटककारों की चरित्र-भावना भिन्न-भिन्न प्रकार की रही है क्योंकि उनके पात्रों की कल्पना और उनके चरित्र की प्रेरणा तत्कालीन साहित्यिक और सांस्कृतिक प्रवृत्तियों से अनुप्राणित होती रहती हैं। इस छोटे से निबन्ध में यह सम्भव नहीं है कि सभी प्रकार के नाटकों के पात्रों में यह दिखाया जा सके। अतएव यहाँ हम केवल 'करण'-नाटकों में देखेंगे कि भिन्न-भिन्न युगों में किन-किन भावनाओं से प्रभावित होकर पात्रों के 'करण' चरित्र निर्मित हुए हैं। और यह उचित भी है क्योंकि पाश्चात्य नाटकों का उत्कृष्ट रूप 'करण' ही है।

'करण'-नाटकों की रचना कलाकार प्रायः जीवन की विषमताओं और विकट रहस्यों को न समझने के कारण अथवा सुलझाने में असमर्थ होकर ही करता है। समस्त 'करण' नाटकों के चरित्रों का अध्ययन करने से ऐसा ही जान पड़ता है। पाश्चात्य नाटकों के उद्गम-स्थान यूनान में नाटककारों ने 'करण'-नाटक के प्राचीनतम और उत्कृष्ट नमूने लिखे। उनके चरित्र-चित्रण का आधार एक ऐसी विचारधारा थी जिस में नियति को सब से महत्वपूर्ण स्थान दिया गया था। वे धार्मिक विश्वास से कल्पना करते थे कि मनुष्य नियति के हाथों में बंधा है और वह कितना ही कुछ करे नियति के पञ्जों से उसका छुटकारा पाना असम्भव है। उनकी धारणा थी कि नियति एक ऐसी विश्व-शक्ति है जो मनुष्य की क्या बात है देवताओं तक को अपने नियन्त्रण में रखती है। और इस का काम ऐसा है जो पूर्व निश्चित है, किसी तरह टलने वाला नहीं है, कठिनाता से जाना जा सकता है और उसके लिए दया-माया कोई वस्तु नहीं है। कोई रोये या हँसे, कोई अच्छा हो बुरा हो नियति अपनी अबाध गति से चलती रहती है।

यह नियति नाटकों में कई रूपों में देख पड़ती है। कही यह भविष्यवाणियों

१. देखिए लेखिका का निबन्ध 'दी नेचर आफ फॉरेक्स्टर इन ड्रामा' (इंग्लिश स्टडीज टु डे पृष्ठ ११—२१)

(देवी भोरेकन; भविष्यवक्ताओं की वाणी) के रूप में प्रकट होती है, कही अन्ध होकर लोगो को मनचाहा शुभाशुभ फल देने वाली 'भाग्य-देवी' के रूप में प्रकट होती है, कही प्रतिकार करने वाली और 'भक्ति' को न सह सकने वाली 'नेमिसिम' के रूप में प्रकट होती है और कही केवल उभयधा व्यगोक्ति ('अइरनी' = 'डवल-टीनिंग') के रूप में प्रकट होती है। नियति के ये चारो रूप भयानक होते हैं और मनुष्य की स्वतंत्रता को अत्यन्त क्षीण कर देते हैं। इस दृष्टि से मनुष्य केवल नियति के हाथों का खिलौना मालूम देता है।

प्रत्येक प्रकार की नियति के साथ यूनानी करुण-पात्रों को सघर्ष करना पड़ता है। इन नाटकों में भविष्यवाणी के द्वारा मनुष्य अपनी प्रगति को सीमित पाता था। भविष्यवाणियाँ देवी या मानुषी होती थी। भविष्यवाणियों की तरह ही शाप भी छिपे या प्रकट रूप से नियति का आभास देते थे। भविष्यवाणियों को कभी नायक उनका अन्ध-भक्त होकर स्वयं पूरा करता था, कभी उनकी परवाह न करके स्वतन्त्र रूप से जीवन बिताने की चेष्टा करने पर भी पूरा करता था, और कभी उनके विरुद्ध अथवा प्रयत्न करने पर भी किसी न किसी तरह उन्हें पूरा ही करता था। भविष्यवाणियाँ इतनी दुर्घामय और द्वैधमय अर्थों सहित होती थी कि अवसर उनके कारण नायक को निर्भय नियति के पञ्जे में फँसे रहने का विकट भान होता था। उदाहरणार्थ सोफोक्लीज कृत ईडीपस का चरित्र-चित्रण देने। बेचारे को भविष्य-वाणी द्वारा पता चलता है कि वह अपने पिता को स्वयं मारेगा और अपनी माता से स्वयं विवाह करेगा। इस भविष्यवाणी के विरुद्ध अपने को बचाने के लिए वह अपने तथाकथित पिता-माता के देश कॉरिन्थ नहीं जाता है—किन्तु भ्रम ने उनी देश और स्थान पर जा पहुँचता है (थीब्स) जहाँ उसके असली माता-पिता रहते हैं और इस प्रकार जाकर वह भविष्यवाणी को पूरा करता है। जब ईडीपस को सम्पूर्ण सत्य परिस्थिति का ज्ञान होता है तो वह अत्यन्त मानसिक कष्ट को प्राप्त करता है और अपनी दोनों आँखें फोड़ लेता है। विरला ही कोई अन्य पात्र नियति के निष्ठुर और निर्भय हाथों का ऐसा शिकार हुआ होगा। यह सब चरित्र एक प्राचीन शाप का परिणाम था—जो शाप के रूप से नियति बनाने व दिलाने में सहायक होता है।

एनी नाटक में एक दूसरे प्रकार से नियति की विघात शक्ति और मानव की तुच्छ शक्ति का ज्ञान होता है। वह है 'भाग्य देवी' का काम—संयोग, मौका, आकस्मिक घटना का होना। ईडीपस को प्रायः अपने बुरे कर्मों का ज्ञान भी न होता यदि वह अकस्मात् संयोग ने रास्ते में अपने पिता से न मिला होता अथवा यदि अकस्मात् कॉरिन्थ से एक दूत ने आकर यह न कहा होता कि वहाँ उसको राजा बनाया गया है और वहाँ की विधवा रानी ईडीपस की असली माता नहीं है

इसलिए वहाँ जाने में उसे कोई भय नहीं है । दूत का आना ऐसे भीके पर अकस्मात् ही हुआ और इस घटना ने सब भेदों को खोल दिया । आकस्मिक घटना के रूप में नियति का कार्य हमें प्रायः हर यूनानी कथण नाटक में मिलता है ।

‘नेमिसिस’ के रूप में नियति मनुष्यों को दण्ड देती है । किसी प्रकार की अति को यूनानी लोग दोष मानते थे । उनके लिए सबसे बड़ा गुण मर्यादानतिक्रमण होता था । इसलिए किसी भी विषय में, चाहे वह अच्छी हो या बुरी हो, पाप हो या पुण्य हो, अति का होना नियति की ओर से प्रतिकार लावेगा । इसी विश्वास पर उन्होंने नेमिसिस की कल्पना की थी और नेमिसिस का विनाश-कार्य भी बिना हिचकिचाहट के बड़े से बड़े, अच्छे से अच्छे, मनुष्यों पर होता था इस भावना का प्रतिविम्ब यूनानी ‘कथण’-नाटकों के कतिपय नायकों के चरित्र में दीख पड़ता है । अतिशय सौभाग्य-शाली होना, अतिशय पवित्र होना और अतिशय भलाई करना उतना ही बुरा था जितना अतिशय बेईमानी करना, अतिशय लोभ करना, अतिशय अन्याय करना, और अतिशय पाप करना—नेमिसिस दोनों प्रकार के पात्रों को तहस-नहस कर डालती थी । इसका सबसे प्रसिद्ध उदाहरण हिप्पोलीटस का चरित्र है जो हम भारतीयों को विशेष कौतूहल में डालने वाला है । थूरीपिडीज नामक नाटककार ने इसका चरित्र-चित्रण किया है । एथेन्स के राजा थीसियस की द्वितीय पत्नी का नाम फीड्रा था । वह अपने सौतेले पुत्र हिप्पोलीटस के प्रेम की मिखारिणी हुई । हिप्पोलीटस पवित्र चरित्र का था इसलिए उसने अपनी सौतेली माँ को निराश कर दिया । फीड्रा ने आत्महत्या कर ली । राजा थीसियस स्वयं अपनी रानी की लाश को देखने आते हैं । उन्हें फीड्रा की लाश पर लिखा हुआ मिलता है कि हिप्पोलीटस की अनुचित प्रेम-चेष्टाओं से तग आकर उसने आत्मघात कर लिया है । राजा को बड़ा क्रोध आता है और वह शाप दे देते हैं जिससे उनका निरपराधी राजकुमार विपत्तियाँ झेलता हुआ मर जाता है । इस नाटक में नियति ‘नेमिसिस’ के रूप में मानव को सताते हुए दिखाई गई है । अतिशय अव्यभिचारित्व और अतिशय पवित्रता भी दोष हो सकते हैं और नेमिसिस उसका प्रतिकार कर विपत्तियाँ लाती है । यही हिप्पोलीटस के चरित्र की मूल-भावना या प्रेरणा है ।

नियति मनुष्य के भाग्य का दुविधामय उभयधा व्यगोक्ति द्वारा मखोल उड़ाती है । मनुष्य चाहता कुछ है और नियति उसे देती है कुछ और, मनुष्य जहाँ से सुख-शान्ति की आशा करता है वहाँ से उसे वे एकदम नहीं मिलते हैं किन्तु जहाँ से उसे एकदम आशायें नहीं हैं वहीं उसे सभी सुख और शान्ति मिलती है । कभी-कभी जब उसे आशा होती है कि उसका काम बन गया है, उसे सफलता मिली

है—ठीक वही, उगी पड़ी उन्ही शब्दों के द्वैध अर्थ में उसे महान् अमफलता और पराजय मिलनी है। इनका उदाहरण सबसे अच्छा मोकोवनीच के 'एलेक्द्रा' नामक नाटक से दिया जाता है। नाटक के दृश्य में दीख पड़ता है कि एलेक्द्रा द्वैधात्मक शब्दों से कठोर सत्य का उत्तर देती है। एलेक्द्रा की माँ ने अपने पिता की हत्या एक प्रेमी के कारण कर दी है। इस पर एलेक्द्रा के भाई ओरेस्टीज ने माँ को मार डाला है और जब उसकी माँ का प्रेमी ओरेस्टीज की मृत्यु का समाचार बड़े चाव से पूछने आता है तब एलेक्द्रा अद्भुत कोशल से उत्तर देती है—जो एक अर्थ में ओरेस्टीज की मृत्यु का भान कराता है और दूसरे अर्थ में, अन्त में सत्य को समझने पर, अपनी माँ की मृत्यु का भान करा कर उसके प्रेमी को भय से काँसा देता है। तभी उस प्रेमी को ज्ञान पड़ता है कि उस पर नियति हँस रही है—उसकी व्यथं और भिन्न भाषाओं पर वज्रपात हो रहा है। इन क्षणों को देखकर यही भान होता है कि मानव नियति के हाथों का पुतला है, वह स्वयं कुछ करने और पाने को स्वतन्त्र नहीं है।

संक्षेप में, यूनानी आनंदी-नायक को हम ऐसी परिस्थिति में देखते हैं जहाँ उसकी भाषा के विरुद्ध, उसके प्रयत्नों के बावजूद, वह असफल होता है, विपत्तियों के भोके रहता है। नियति की ऐसी अन्धी लीला में मनुष्य किन्तुर्व्यविमूढ़ हो जाता है।

अस्तु बुद्धिवादी ये इसलिए उन्हें पात्रों का प्रकरण नियति की चपेटों का शिकार बनना अच्छा न लगा और उन्होंने अपने समालोचनात्मक ग्रन्थ में यूनानी पात्रों के दोषों के कारण कष्ट सहने का सिद्धांत स्थिर किया। उन्होंने यह सिद्धांत स्थिर किया कि प्रत्येक आनंदी-नायक के चरित्र में कोई एक ऐसा दोष रहता है (जो पाप-मय दोष हो ऐसा आवश्यक नहीं है) जिसके कारण वह कष्ट भोगता है। इस चरित्र दोष को वे 'एमोस्टिया' कहते थे। यह दोष शांत अथवा अज्ञात हो सकता था। उदीयमान का दोष अज्ञात था (उसे नहीं ज्ञान था कि वह अपने पिता को मार रहा है अथवा अपनी माता से विवाह कर रहा है), एण्टीगोन का दोष है कि वह देश के कानून के विरुद्ध अपने भाई की अन्त्येष्टि क्रिया करना चाहती है, प्रोमीथियस आग चुराकर मनुष्य जाति के पाग पहुँचा देता है; हिप्पोलीटस अतिशय चरित्रवान बनता है।

प्रश्न यह उठता है कि क्या सचमुच किसी प्रकार का चरित्र-दोष दिखाना यूनानी 'कारण' नाटककार आवश्यक समझते थे? पाप का फल बुरा, धर्म का फल अच्छा होना लोग स्वाभाविक मानते हैं। किन्तु समार में बहुधा ऐसा देखने में आता है कि धर्म का फल अच्छा नहीं होता है और पाप का हमेशा बुरा नहीं होता है। इसलिए लोग आशा करते हैं कि कम से कम काव्यों में हमें हमेशा ऐसा न्याय देना

पहेगा जिसमें पाप का फल बुरा हो और धर्म का फल हमेशा अच्छा हो। इसी को 'काव्यगत न्याय' '(पोएटिक जस्टिस)' कहते हैं और यह सिद्धान्त मनुष्य के लिए बहुत बड़ा सन्तोष का विषय है। किन्तु यह सिद्धान्त सत्य से, जीवन के कटु और विषम सत्य से, बहुत दूर है—इस कारण जन-साधारण द्वारा माने जाने पर भी अरस्तू और आधुनिक विचारवान लेखक इसको अनावश्यक और अशुद्ध सिद्धान्त मानते हैं।

ऐसी स्थिति में किसी पात्र को अकारण कष्ट भेलते देखना यूनानियों को केवल इस कारण सह्य होता था कि वे जिस धर्म में विश्वास करते थे उसके अनुसार नियति सबके ऊपर होकर मनुष्य को नचाती है, उन्हें परेशान करती है और उसके कार्यों का कोई कारण होना आवश्यक नहीं है। जैसा कि ऊपर हमने कहा है इस परिस्थिति को बुद्धिगम्य और विश्वसनीय दिखाने को अरस्तू ने 'एमोप्टिया' का सिद्धान्त प्रतिपादित किया। इसी के कारण वे 'कण्डा'-दोष ('ट्रैजिक एरर') को महत्वपूर्ण स्थान देते थे। ऐसा करने के लिए उन्हें यह दिखाना जरूरी नहीं होता था कि पात्र ने कोई पाप किया है—केवल इतना ही पर्याप्त होता था कि जानकर या अज्ञान से चरित्र-दोष के कारण कोई गलती कर बैठता है ('ट्रैजिक एरर')। इस प्रकार का चरित्र-दोष (एमोप्टिया) या पथ-भ्रष्टता (ट्रैजिक एरर) 'काव्यगत न्याय' लाने के लिए नहीं होता था। वे केवल इतना भर करते थे कि पात्रों पर कष्ट या विपत्तियों का आना सार्थक, युक्तियुक्त, अपरिहार्य बन सके। वास्तव में एकदम निर्दोष चरित्र का चित्रण भी कठिन है, उसमें 'कण्डा' भाव दिखाना तो और भी कठिन है—नैतिक वा धार्मिक वा बौद्धिक कोई न कोई प्रकार का दोष दिखाना उचित ही लगता है। कम से कम चरित्र को विश्वासनीय बनाने के लिए आवश्यक है कि किसी प्रकार की गलती, किसी प्रकार का दोषयुक्त काम करना दिखाया जावे। भवभूति के 'उत्तररामचरित' नामक कण्डा नाटक के (भगवान) रामचन्द्र के चरित्र-चित्रण में भी तो सीता को निर्दोष और सगर्भा बन में भेजना 'दोष' या 'गलती' के रूप में दिखाया गया है, अन्यथा उनका कण्डा-विपाक समझ में ही नहीं आ सकता है।

जब यूरोप में ईसाई धर्म का उदय और विकास हुआ तो इस चरित्र-दोष को वे निश्चित "पाप करने" के अर्थ में दिखाने लगे। परिणाम-स्वरूप इधर जो नाटक लिखे गये उनमें एक न्यायी, परम पवित्र, पाप-पुण्य के विवेक से भरे हुए, शक्ति की प्रेरणा से पात्र संचालित होने लगे। इस दृष्टिकोण से मनुष्य अपने किये का फल भोगता है—बहुत दूर तक अपने भाग्य का निर्माता है। यह भावना 'रिनेसै' (पुनर्जागरण) काल के प्रभाव से मानव के बढ़ते हुए महत्त्व का भी फल था। विचारको ने भी स्वतन्त्रता (फ्री-विल) और पूर्वनिश्चित-नियमितता (फ्री-डिटरमिनेशन) के आपेक्षिक सत्य का पर्याप्त विचार किया। इन सब प्रवृत्तियों का फल यह हुआ कि बहुत

अगो में मनुष्य अपने बुरे भाग्य का स्वयं निर्माता समझा जाने लगा । 'नेमिमिन' का यह आधुनिक, नैतिक वा धार्मिक न्यून् शोसपियर के चरित्रों में भङ्गूर मिलता है । उसमें यूनानी नाटकों की तरह एक अन्धी, कुटिल और निर्भय नियति के चशुनों से निकल कर मनुष्य अपने हाथों अपने ही कर्मों का फल भोगता हुआ दिखाया जाता है । इसी सिद्धान्त को "चरित्र ही (मानव की) नियति है" (कैरेक्टर इज डैस्टिनी) इस प्रसिद्ध वाक्य में सन्निहित किया गया है । चरित्र की ऐसी प्रेरक-भावना (मोटिव फोर्म) होने से काव्यगत न्याय की धारणा पुन बलवती होने लगी । इसी कारण राउमर और जरवाइनस नामक आलोचकों ने शोसपियर नाटकों में काव्यगत न्याय के उदाहरण ढूँढने की कोशिश की, और टेट नामक एक नाटककार ने शोसपियर के नाटकों में इस दृष्टि से सुधार करने के लिए उनके प्रसिद्ध करण-नाटक "लियर" का ऐसा 'लोकप्रिय' परिवर्तन किया जिसमें फॉरेडेलिया जीवित रह जाती है और एटगर से विवाह कर लेती है । कहना न होगा कि कला की दृष्टि से यह अत्यन्त अनुचित दृष्टिकोण साबित हुआ ।

तथ्य की बात तो यह है कि 'रिनेसा' के युग में जो 'करण' नाटक रचे गये उनमें मनुष्य के चरित्र को अन्ध नियति के अधीन न दिखाकर, मनुष्य के चरित्र के ही अधीन नियति को दिखाने की चेष्टा की गयी है । पात्रों के चरित्र-चित्रणों को पूरा-पूरा काव्यगत न्याय का रूप बिना दिये ही यह चेष्टा की गयी कि आखिर मनुष्य का चरित्र ही उसके भाग्य का निर्माता है—उसके दोष उसके चरित्र की विशेषताओं ने ही उत्पन्न हुए हैं और वह चाहे (ऐसा इस सिद्धान्त का अभिप्राय होना है) तो भविष्य में अपने दोषों को सुधार सकता है या कम से कम बदल सकता है । निरर की मूर्खता जिस ने वह फॉरेडेलिया का त्याग करता है (जो उसके दुश्मनों का आदि कारण होता है) उसके चरित्र की विशेषताओं—बुद्धापेपन और घमंड—का ही फल है । इसी तरह मॉपेलो का स्त्री स्वभाव में सहज सन्देह होना और सहज ही लोगों की बातों में विश्वास करने की प्रवृत्ति (जिससे वह दुरा पाता है) एक ऐसा दोष है जो उसके अफ्रीकी मूल होने से सम्बन्धित है । इसी प्रकार कोरिप्रोलैनेस का दर्प, एण्टनी का मोह—सभी ऐसे दोष हैं जो उन पात्रों के चरित्रों में उपजे हुए हैं और उनके दुश्मनों के नाशकात् कारण हैं । यह ध्यान रखने की बात है कि मध्ययुगीय धार्मिक नाटकों की तरह इन पात्रों के चरित्र में नैतिक वा धार्मिक दोष होना जरूरी नहीं है—केवल असंगत, अनुचित, अनुचित कार्य करना भी उनके पर्याप्त दोष हो सकते हैं ।

प्राचीनानुकरण ('नेम्रो-थनामिकल') काल में फ्रान्स में रानोन और वॉन्नेवर के कारण नाटक एक नवीन दृष्टिकोण से निते जाने लगे जिनमें नायक की हृदिन-

रूप से उदात्त, महामना और तेजस्वी बनाकर उनमें प्रेम और कर्तव्य, दोनों ही महान आदर्शों के बीच पिसते हुए दिखाकर 'करण' भाव को उत्पन्न किया जाता है। इसमें भी चरित्र-दोष से ही इन नाटकों में करण भाव उत्पन्न होता है। धार्मिक चरित्र-दोष से नहीं किन्तु असगत, अयुक्तियुक्त चरित्र-दोष से ही विपत्तियाँ या कष्ट आते हैं।

शेक्सपियर के नाटकों में से नियति का भाव एकदम चला नहीं जाता है। मनुष्य अपने भाग्य का निर्माता अवश्य है किन्तु अमानुषिक वस्तुएँ (जैसे भविष्यवक्ता डायने, भूत), अप्रत्याशित आकस्मिक घटनाएँ प्रभृति ऐसी बातें पात्रों को जीवन में मिलती हैं कि जिससे उनको नियति का भी कुछ भान होता ही है। तथापि अधिकांश में वह स्वतन्त्र और अपने नियति का स्वयं निर्माता रहता है।

किन्तु आधुनिक 'करण'-नाटकों के पात्र प्राचीन यूनानी नाटकों की तरह ही परिस्थितियों के पञ्जों में फँसा हुआ दीख पड़ता है। मनुष्य की थोड़ी-सी स्वतन्त्रता, मनुष्य का अपने चरित्र को अच्छा या बुरा बनाने की थोड़ी-सी क्षमता इन नाटकों में भी पायी जाती है किन्तु आधुनिक काल में इतनी नवीन मनोवैज्ञानिक खोजें और विश्लेषण हुए हैं कि मनुष्य वास्तव में अत्यन्त अल्प भाग में स्वतन्त्र माना जाने लगा है, आजकल ऐसी धारणा हो चली है कि मनुष्य का अपने पर भी अधिकार थोड़ा ही है—पैतृक वा वशानुगत संस्कार, आदिम प्रवृत्तियाँ जो सर्वदा आगे आना चाहती हैं, अर्धचेतन-प्रवृत्तियाँ प्रभृति उसमें जबरदस्ती चारित्रिक गुण और कार्य करने की क्षमता पैदा कर देती है। इसके अतिरिक्त आजकल का मनुष्य सामाजिक बन्धन और बाह्य परिस्थितियों का भी दास दिखाया जाता है। विज्ञान के सिद्धान्तों से नियति (नेसेसिटी) के पञ्जों में मनुष्य-जीवन जकड़ा हुआ बिल्कुल ही स्वतन्त्रता से हीन दीख पड़ने लगा है। इस प्रकार की भावनाओं (मोटिव-फोर्स) का फल यह हुआ है कि आधुनिक नाटकों के पात्र कितने ही अशो में यूनान के करण नाटकों से भी अधिक निष्ठुर और अन्ध नियति (प्रवृत्तियों और परिस्थितियों) का दास देख पड़ता है। प्राचीन काल में तो धर्म का भरोसा था, नायक किसी महान देशोपकार वा महान कार्य के लिए कष्ट पाता था, उसका आकाशवाणी वा डायन वा भूत में विश्वास होता था जिनके द्वारा विपत्ति या कष्ट को दूर करने का उपाय वह सोच सकता था अथवा कम से कम उसको कष्ट अधिक सह्य होता था, किन्तु आजकल के 'करण'-नाटक के पात्रों का कष्ट तो इन धार्मिक विश्वासों के अभाव में अत्यन्त असह्य, भयानक और दयनीय होता है। आधुनिक 'करण'-नाटक का पात्र बाहरी परिस्थितियों और आन्तरिक प्रवृत्तियों के बीच पिसा हुआ, जब गलती करता है या पथभ्रष्ट होता है, तब

उसकी दयनीयता अत्यन्त तीव्र हो उठती है। प्राचीन यूनानी 'करुण' पात्रों की तरह आज का 'कण्ठ'-पात्र भी एक ऐसी नियति का शिकार होता है जिस पर उसका मुदिराल से कोई नियन्त्रण है प्रत्युत जैसा ऊपर कहा गया है आज के 'करुण नाटकों' के पात्रों को प्राचीन काल के करुण पात्रों से भी अधिक सघर्षमय और भयावह तथा दयनीय जीवन बिताना पड़ता है। हाँ, थोड़ी-सी, विल्कुल थोड़ी-सी आज के किसी-किसी करुण नाटकरकार के पात्रों में स्वतन्त्रता रहती है कि वह अपने भाग्य को चाहे तो सुधार सकता है।

आधुनिक नाटक का आरम्भ नारवे-निवामी इब्सेन के नाटकों से होता है। इब्सेन ने नाटक-जगत में यथार्थवाद (रियलिज्म) अथवा नैचुरलिज्म को महत्वपूर्ण स्थान दिया और जीवन की समस्याओं से पीड़ित मानव का चरित्र-चित्रण किया। उन्होंने वास्तविक जीवन का निकट से निकट रूप गद्य-नाटकों के द्वारा लाने की चेष्टा की और यह सिद्ध किया कि मनुष्य सामाजिक नियमों और रुढ़ियों में पिसकर अपनी मनुष्यता को खो बैठता है। उनका अत्यन्त प्रसिद्ध नाटक "ए डीन्स हाउस" ('एक गुडिया-घर') इस भावना को नायिका नोरा के चरित्र में दिखाता है। नोरा एक साधारण नारी है जो एक छोटे-से परिवार को, कहने को सुख और आनन्द से, चला रही है किन्तु उसे भ्रम ज्ञात होता है कि उनका व्यक्तित्व और उसकी मनुष्यता विवाह की रूढ़ि से नष्ट हो गयी है और वह एक सजी-सजाई गुडिया मात्र है—मनुष्य नहीं है। इस सत्य को नाटकरकार ने उसके जीवन में बड़ी ही चतुरता से यथार्थ जीवन का प्रतिबिम्ब डालते हुए और अत्यन्त सफल संघटन द्वारा यूनानी 'करुण' नाटकों के तुल्य 'करुण'-भाव से पूर्ण नाटक में दिखाया है।

सबसे महत्व की बात आधुनिक पात्रों में उनकी साधारणता होती है—पहले की तरह राजा-महाराजा, महान वीर या महान योद्धा होकर उनके नायक सर्वसाधारण समाज के व्यक्ति होते हैं। दूसरी बात यह है, कि उनके पात्र सभी स्थान पर नायक-नायिका-दुष्ट-विदूषक प्रभृति विभाजन में नहीं आते हैं। तीसरे, नारी का स्थान इन नाटकों में बड़ा महत्वपूर्ण और आकर्षक हो गया है—प्रेमिका और भ्रष्टार को लाने के रूप में नहीं प्रत्युत जीते-जागते समाज के प्रमुख अंग के रूप में नारी आती है जो इस युग में जाग खड़ी हुई है। 'नोरा' एक ऐसी ही आधुनिक नारी है। इब्सेन के एक दूसरे नाटक में, जिसका नाम गोस्ट्स (भूत) स्वयं एक महत्वपूर्ण चरित्र-भावना को प्रकट करता है, मिमेज एलविंग को आधुनिक नारी के नव-जागृत रूप में दिखाया गया है। वह एक समय अपने स्वामी की भयानक बर्बरता से घबराकर एक दूसरे पुरुष (मि० मैन्डर्स) के संग अपना जीवन बिताना चाहती थी किन्तु सामाजिक कथनों और नैतिकता से भरा हुआ वह पुरुष उसे त्याग देता है और उसका जीवन

पहाड़ हो जाता है। उसे जान पड़ता है कि पुरानी रुढ़ियाँ और मृत रीति-रिवाज और सामाजिक-धार्मिक कृत्रिम बन्धन आधुनिक मनुष्य के जीवन में भूतो की तरह छाया डाले उसका सर्वनाश करने पर तुले रहते हैं। इस प्रकार से नारी का चरित्र-चित्रण आधुनिक विचार-धाराओं का ही फल है। देखिए कितने स्पष्ट और आवेश-भरे शब्दों में मानव को इस दयनीय स्थिति को, परिस्थितियों की दासता को, यह आधुनिक नारी व्यक्त करती है ये शब्द आधुनिक चरित्र-चित्रण के प्रसिद्ध रूप हैं—

“Ghosts ! When I heard Regina and Oswald there, it was just like seeing ghosts before my eyes. I am half inclined to think we are all ghosts, Mr. Manders. It is not only what we have inherited from fathers and mothers that exists again in us, but all sorts of old dead ideas and all kinds of old dead beliefs and things of that kind. They are not actually alive in us but they are dormant, all the same, we can never be rid of them. Whenever I take up a newspaper and read it, I fancy I see ghosts creeping between the lines. There must be ghosts all over the world, they must be countless as the grains of sand, it seems to me. And we are so miserably afraid of the light, all of us.”

इन्मन ने यह भी दिखाया है कि मनुष्य का चरित्र उसकी शक्ति के बाहर की, वशानुगत वा पैतृक, प्रवृत्तियों का भी दास होता है। ‘गोस्ट्स’ नामक नाटक में उन्होंने दिखाया है कि बहुधा हम अपने दोषों के लिए जिम्मेवार नहीं हैं, अपनी चरित्र हीनता के लिए हम स्वयं जिम्मेवार नहीं हैं। ऑसवल्ड (मिसेज एवर्लिंग का पुत्र) अपने पिता से प्राप्त वीमारियों और चरित्र-दोषों का शिकार है। इस प्रकार मनुष्य की स्वतन्त्रता और भी सीमित देख पड़ती है।

इस प्रकार यथार्थवाद समस्या-नाटको द्वारा और सामाजिक-कथण नाटको द्वारा चरित्र को सामाजिक प्रवृत्तियों का शिकार दिखाता है। कुछ को छोड़कर अधिकांश आधुनिक नाटककार इस प्रकार के यथार्थवाद का सहारा अवश्य लेते हैं। गाल्सवर्दी नामक अंग्रेज नाटककार के समस्या-नाटको और सामाजिक त्रासदियों में भी यही चित्र है—उदाहरणार्थ, गरीब के लड़के पर चाँदी के डिब्बे को चुराने का कलक और घनी के लड़के को उससे भी भयकर पाप करने पर छूट (“सिलवर वाक्स” में),

न्यायानयो का अपूर्ण न्याय ('जस्टिस' में), श्रीर समाज में श्रमिलो श्रीर पूँजीपतियो का नषण ('स्ट्राइक' में) होने से व्यक्ति की क्या दशा होती है, समाज के दोषमय वषणो एव नियतो द्वारा आधुनिक पात्र किनने दुखी होते हैं, किनने विमते हैं इत्यादि बातें उन्होंने अपने नाटको के पात्रो के चरित्र-चित्रण में दिखायी है ।

आधुनिक साहित्य में एक दूसरी धारा अभिव्यञ्जना (एक्सप्रेसनिज्म) आयी । इसका प्रभाव प्रमुख रूप से स्ट्रिडवर्ग नामक नारये के नाटककार द्वारा आधुनिक नाट्य-साहित्य में पड़ा है । इस सिद्धान्त के अनुसार पात्रो के अन्तःकरण को वाह्य-रूपों से अधिक महत्त्व दिया जाता है । इनके अनुसार मनुष्य के चरित्र का मनोवैज्ञानिक चित्रण ही मुख्य चित्रण माना जाने लगा है । फ्रॉयड के नवीन मनोविज्ञान से प्रभावित होकर पात्रो के मन का अध्ययन करना ही अभिव्यञ्जनावाद का मुख्य उद्देश्य रहा है । इसको दिखलाने के लिए साधारण और असाधारण मानसिक अवस्थाओं के चित्र नाटककार उपस्थित करता है । दूसरी विशेषता जो इस प्रकार के नाटको के चरित्र-चित्रण में देख पड़ती है वह यह है कि पात्र यथार्थ न होकर अमूर्त, अस्पष्ट, व्यञ्जनात्मक होते हैं अर्थात् नायको और दुष्टो के नषणों के बढने सामाजिक प्रवृत्तियो का अथवा मनुष्य की मनोवृत्तियो का नषण दिखाया जाता है । अभिव्यञ्जनात्मक नाटको के पात्र एक प्रकार से नाटको में गीण स्थान पाने लगे हैं—व्यक्तिगत, वास्तविक पात्र के बढने में ये केवल 'पिता', 'पुत्र', 'सफेद कपडो में व्यक्ति' 'काले कपडो में एक स्त्री', 'बनक', 'मास्टर',—प्रभृति नाम के पात्र रहते हैं—ये जीते-जागते, मनुष्यत्व-युक्त पात्र नहीं बरन् प्रतीक-रूप मात्र होते हैं । इनके अतिरिक्त पात्रो के अन्तःकरण की प्रवृत्तियो के उद्घाटन का कार्य ये नाटक अधिक करते हैं । इसी कारण ये नाटक अधिकतर कक्षात्मक ही होते हैं । इनमें अद्भुत प्रकार के गाने, पद्यमय भाषण, सामूहिक भाषण और ध्वनि-समूह देख पड़ते हैं और बहुधा इनमें पात्रो के चरित्र नाना प्रकार के दृष्टिकोणों से दिखाने की चेष्टा की जाती है ।

व्यञ्जनावादी नाटको का विकास दो दिशाओं में अब हो रहा है—एक ओर येलजियम के नाटककार मेटर्लिक के छायावादी या प्रतीकवादी नाटक बने हैं और दूसरी ओर उन्मुक्त कल्पनाशील, परी देशो के कथानको के नाटक 'फैंटेसी' बने हैं । मेटर्लिक के ही नाटको में चरित्र-चित्रण का नवीन और महत्त्वपूर्ण विकास हुआ है एनलिये यहाँ उन्ही का विवरण दिया जा रहा है ।

मेटर्लिक के पात्रो के पीछे की भावना नियति की व्याकुलता ही है । वे मनुष्य की अन्तरात्मा की दशा का वर्णन करते हैं । उनकी दृष्टि में मनुष्य की आत्मा

एक खोह में जा फँसी है जिसमें (प्लेटो की प्रसिद्ध उपमा के अनुसार) सत्य की ज्योति कहीं बाहर से आकर दीवारों पर छायाएँ बनाती है । आत्मा इस खोह में छटपटाती है, मूलों की छाया में, मिथ्या जीवन में उलझती या भुँझलाती है और अपने को सत्य की ज्योति की ओर जाने में सर्वथा असमर्थ पाती है । तभी तो उनके पात्रों के ऊपर छाया जैसी मृत्यु की भावना व्याप्त रहती है, उनको वातचीत करने को शब्द नहीं मिलते हैं, वे मौन वा आत्मा के शब्दों में (इनर डायलोग या साइलेन्स) कथनोपकथन करते हैं । उनके चरित्र की अच्छाई और बुराई उनके कार्यों से नहीं, उनके गुह्य भावों से भी नहीं, किन्तु गहराई छिपे कुछ प्रच्छन्न-अस्पष्ट (दो अननोन) बातों से है जिनका हम आभास मात्र पा सकते हैं । अपने "ट्रेज़र ऑफ़ दी हम्बल" नामक निबन्ध-संग्रह में वह लिखते हैं—

"We do not judge our fellows by their acts—nay, not even by their most secret thoughts, for these are not always undiscernible and we go far beyond the undiscernible A man shall have committed crimes reputed to be the vilest of all, and yet it may be that even the blackest of these shall not have tarnished for one single moment the breath of fragrance and ethereal purity that surrounds his presence, while at the approach of a philosopher or a martyr, our soul may be steeped in unendurable gloom "

"I may commit a crime without the least breath inclining the smallest flame of this fire (the great central fire of our being), "and, on the other hand, one look exchanged, one thought which cannot unfold, one minute which passes without saying anything, may stir it up in terrible whirlpools at the bottom of its retreats and cause it to overflow on to my life Our soul does not judge as we do, it is a capricious, hidden thing It may be reached by a breath and it may be unaware of a tempest We must seek what reaches it, everything is there, for it is there that we are "

इसी कारण मानव-चरित्र के रहस्यों को समझने के लिये मेटारलिक एक ही

उपाय मानते हैं— वे कहते हैं कि मम्मव है कि मृत्यु की छाया में श्रवण मोन-संसा-
धणों में रखकर पात्रों को समझा जा सके । इसी दृष्टि से मेटर्निक के पात्रों के पीछे
जो प्रेरक-भावना (मोटिव फोर्स) है वह एक प्रज्ञात शक्ति के रूप में व्यक्त होती है ।
वे अपने नाटकों की भूमिका में कहते हैं—

“In these plays faith is held in enormous powers, invisible and fatal. No one knows their intentions, but the spirit of the drama assumes they are malevolent, attentive to all our actions, hostile to smiles, to life, to peace, to happiness. Destinies which are innocent but involuntarily hostile are here joined, and parted to the ruin of all, under the saddened eyes of the wisest, who foresee the future but can change nothing in the cruel and inflexible games which Love and Death practise among the living. And Love and Death and the other powers here exercise a sort of sly injustice, the penalties of which—for this injustice awards no compensation—are perhaps nothing but the whims of fate.....

“This Unknown takes on, most frequently, the form of Death. The infinite presence of death, gloomy, hypocritically active, fills all the interstices of the poem. To the problem of existence no reply is made except by the riddle of its annihilation.”

इसी कारणों से मेटर्निक के पात्र कोई प्रज्ञात, आश्चर्यजनक कर्म करते हुए, श्रवण भावधर्म से भरे वार्तान्ताप करते हुए, श्रवण किन्ही निर्णयानुसार में स्थित नहीं दिखाये जाते हैं । वे मृत्यु (श्रवण नियति) की छाया में हमारे सामने आते हैं, वाह्य-रूप के व्यक्तित्व से उतने युक्त नहीं रहते जितने अन्दर की प्रवृत्तियों ने प्रेरित दिग्गये जाते हैं । वे बहुत ही साधारण प्रायः बेमतलब की महत्वहीन नीरस वातचीत करने रहते हैं—हाँ, बीच-बीच में ऐसी चुप्पियों और पुनरावृत्तियों से पूर्ण उनकी वातचीत होती है जो कभी तो हृदय में चुभ जाती है और कभी विषाद के भावों में विलीन हो जाती है ।

कहने की आवश्यकता नहीं है कि इस प्रकार के चरित्र-चित्रण में क्या

(एक्शन) का कोई विशेष महत्त्व नहीं रहता है। बहुधा कथानक अथवा 'कार्य' नाटक आरम्भ होने से पूर्व ही सम्पन्न हो जाता है। उदाहरणार्थ मेटर्लिक के "दी इन्टीरियर" नामक नाटक को लें। इसमें परिवार के एक व्यक्ति की दुर्घटना में मृत्यु होने की कथा है। किन्तु दुर्घटना नाटक आरम्भ होने से पूर्व ही घटित हो जाती है। किन्तु जो लड़की डूब गयी है उसके चरित्र का चित्रण परिवार के लोगों के वार्तालाप से तथा उसकी अनुपस्थिति की नीरवता से किया गया है।

इससे भी अद्भुत रूप का चरित्र-चित्रण मेटर्लिक के "दी इण्टरुडर" नामक नाटक में मिलता है। इस नाटक का नायक मृत्यु स्वयं है। किन्तु उसका चित्रण साक्षात् कही नहीं किया गया है। एक प्रसूना और उसका नवजात शिशु रोग शय्या पर पड़े हैं। बगल के कमरे का दृश्य नाटक में दिखाया गया है—उसके परिवार के लोग बैठे बातचीत करते हैं। अन्त में प्रसूता की मृत्यु हो जाती है। इस नाटक का कथानक इतना ही है। परन्तु नाटक की विशेषता यह है कि नाना रूप से, सकेतो से, प्रतीको से हमें आसन्न मृत्यु से परिचित कराया जाता है—खड़खड़ाहट से, आवाजों के बन्द होने से, भयभीत वातावरण से, हमें मृत्यु का परिचय कराया जाता है। इस प्रकार का चरित्र-चित्रण नाटक-साहित्य में अनोखा है।

मेटर्लिक के नाटकों में वातावरण के द्वारा चरित्र-चित्रण का प्रयास किया गया है। उनके पात्र कठपुतलियों की तरह हैं—वे स्वयं इनको मेरियोनेट्स (marionettes) कहते थे। उनका विश्वास है कि मनुष्य ससार में दुःखी ही दुःखी है। उसके उद्धार की सम्भावना नहीं है। अन्तरात्मा की पुकार सबसे बड़ी पुकार है और वर्तमान सामाजिक रूढ़ियाँ उसको विकसित होने में बाधाएँ डालती हैं। इसी से मानव-जीवन कारणिक हो जाता है। इसमें अच्छे और बुरे, साधु और दुष्ट सभी समान रूप से कण्ट पाते हैं। जीवन महान् दुःस्वप्न की तरह है जिससे बचने की चेष्टा व्यर्थ होती है—बस एक नियति या मृत्यु मात्र सत्य है और सब मिथ्या है।



रोमानी नाटक

—प्रो० सेमुएल मयाई

सबसे पहले मैं एक व्यक्तिगत बात कह देना चाहता हूँ। राजकीय उत्तर-दायित्वों को निभाने और कई अन्य आवश्यक कार्यों के करने में, मैं इतना व्यस्त रहता हूँ, कि मेरे लिए यह सम्भव नहीं कि इस प्रकार के किसी विषय पर कोई विद्वत्तापूर्ण लेख लिख सकूँ। अतः रोमानी नाटक के सम्बन्ध में जो भी विचार मन में आये, मैंने उन्हें जल्दी से सकलित भर कर दिया है। परन्तु यह आशा करता हूँ कि नीचे की पक्तियों में जो कुछ लिखा है वह बिल्कुल असंगत या अप्रासंगिक नहीं होगा।

रोमानी (Romantic) और श्रेण्य (classical) शब्दों के सही अर्थ क्या हैं, यह अंग्रेजी साहित्य का बड़ा ही विवादग्रस्त विषय है। प्रायः इन दो शब्दों को परस्पर विरोधी समझा जाता है परन्तु इनमें से किसी की भी ठीक-ठीक परिभाषा करना जरा कठिन कार्य है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि किसी हद तक श्रेण्य और रोमानी विरोधी शब्द हैं परन्तु ये एक-दूसरे से इतने भिन्न भी नहीं हैं।

ऐसा प्रतीत होता है कि रोमानी शब्द 'रोमांस' से सम्बन्धित है, उन अर्थों में जिन में कि यह शब्द (रोमांस) मध्य-युग में रोमन साम्राज्य के सीमान्त क्षेत्रों में प्रयुक्त होता था। भारत की प्राकृत भाषाओं की भाँति, रोम साम्राज्य के जनपदीय क्षेत्रों की भाषा की भी कुछ अपनी ही विशेषताएँ थी। इन भाषाओं में जो गीत और कहानियाँ लिखी गईं, उनमें श्रेण्य नेटिन भाषाओं की रचना की अपेक्षा अधिक स्वतंत्रता दिनाई देती है और उन में शास्त्रीय नियमों का भी अधिक कठोरता से पालन किया गया।

साहित्य में 'रोमांस' शब्द इन रोमांस भाषाओं की कहानियों के लिए प्रयुक्त होता रहा है और उसमें प्रायः विदेशीयता या अनूठेपन की भावना निहित थी। इन कहानियों की सबसे बड़ी विशेषता यह थी कि इनमें प्रेम और पराक्रम के कार्यों का वर्णन होता था परन्तु इनका घटना-बाल सुदूर अतीत होता था। ये कहानियाँ किसी विशेष श्रेणी की न थी, बल्कि इनका स्वरूप मिश्रित हुआ करता था क्योंकि उनमें किसी विशेष श्रेणी के नियमों का पालन नहीं किया जाता था। कामदी और वामदी

के तत्त्व, तथा उत्कृष्ट कामदी व निम्न कामदी, सभी का एक ही कहानी में समावेश कर दिया जाता था। इन कहानियों में प्रायः लौकिक और अलौकिक तत्त्व भी एक साथ सन्निविष्ट रहते थे। रोमास-जगत का सर्वोत्कृष्ट वर्णन शायद उन्नीसवीं शती के रोमानी कवियों की पक्तियों में मिलता है। उदाहरणार्थ, ये पक्तियाँ प्रस्तुत की जा सकती हैं —

‘पतंगे की तारे के लिए लालसा’ (शेली)

‘सुदूर परियों के देश में भीषण समुद्र के फेन पर जादू की खिडकियों का खुलना’ (कीट्स)।

कालरिज ने अपनी ‘कुबला खाँ’ शीर्षक कविता में रोमास-सार के वातावरण का बड़ा ही सुन्दर निदर्शन किया है।

आजकल रोमास शब्द लगभग प्रेम-कथा का पर्याय बन गया है। किन्हीं दो प्रेमियों की कहानी को अब रोमास कहा जाने लगा है। यद्यपि रोमास शब्द की लोक-प्रचलित व्याख्या पूर्णतया सत्य नहीं है, परन्तु इतनी बात अवश्य है कि हम यह आशा करते हैं कि किसी भी रोमानी कहानी में प्रेम का महत्त्वपूर्ण स्थान होगा।

अंग्रेजी साहित्य में रोमास-कथाएँ सोलहवीं शती में लोकप्रिय हुईं। लिली (Lily), ग्रीन (Green), लाज (Lodge), नैशे (Nashe) और दूसरे लेखकों ने रोमानी ढंग की कई गद्य-कथाएँ लिखीं। फिर उन्हें नाटक के रूप में प्रस्तुत किया जाने लगा और इससे एक नये प्रकार के नाटक हमारे सामने आये जिसे रोमानी कामदी का नाम दिया गया। परन्तु यहाँ साथ ही यह बता देना उचित है कि नाटक रोमानी त्रासदी के ढंग का भी हो सकता है परन्तु रोमास की स्वाभाविक अभिव्यक्ति कामदी में ही होती है। एलिजाबेथ-कालीन इंग्लैंड में रोमानी कामदी, एक ऐसी प्रेम-कहानी का नाटकीय रूप होती थी जिसके वातावरण और पृष्ठभूमि, ग्राम्य या आरण्य होते थे। उसमें सच्चे प्रेम का पथ निर्विघ्न नहीं होता था और प्रेमियों को प्रायः अपने घरों से दूर स्थानों में भटकना पड़ता था परन्तु अन्त में प्रेमियों का मिलन ही होता था। शेक्सपियर ने कई श्रेष्ठ रोमानी कामदियाँ लिखी हैं। इन्हें दो वर्गों में बाँटा जा सकता है (१) मध्यकालीन कामदियाँ जैसे ‘ए मिडसमर नाइट्स ड्रीम’, ‘दि मर्चेण्ट ऑफ वेनिस’, ‘एज यू लाइक इट’, ‘मच एंडो अबाउट नर्थिंग’ और ‘ट्वैल्फथ नाइट’ और (२) अन्तिम रोमानी नाटक जैसे ‘पैरीसलीज’, ‘सिम्वेलीन’, ‘दि विन्टर्स टेल’, और ‘दि टैम्पेस्ट’।

पहले वर्ग के नाटकों में कामदीय तत्त्वो—चारित्र्य-विषमता, व्यग्य, और मानव

की मूर्खता पर हँसने की प्रवृत्ति—का प्राधान्य है। दूसरे वर्ग के नाटकों में रोमास के तत्त्व की प्रधानता है अर्थात् नुद्धरता की भावना, प्रेम का भावुकतापूर्ण चित्रण और वियुक्त मित्रों और प्रेमियों का लम्बे भ्रमणों और साहसिक कार्यों के पश्चात् पुनर्मिलन। इन सभी रोमानी नाटकों में हम ऐसा अनुभव करते हैं कि हम किसी दूसरे ही संसार में पहुँच गये हैं जहाँ की समस्याएँ और संघर्ष तो इस कर्मरत संसार के अनुरूप ही हैं परन्तु कवि द्वारा निर्मित इस काव्य-लोक के नियमों के अनुसार सभी चीजों का अन्त सदा ही अच्छा होना चाहिये। आधुनिक रुचि चरित्रों की और अधिक है इसलिए हमारी इच्छा होती है कि इन नाटकों में जो भावात्मक समस्याएँ उत्पन्न होती हैं, और जिस तत्परता से लोग एक-दूसरे से प्रेम करने लग जाते हैं या प्रेम करना छोड़ देते हैं और चरित्रों में इतनी शीघ्रता से जो परिवर्तन होते हैं, इन सब के मनोवैज्ञानिक कारण जानें। परन्तु मेरे विचार में सत्य तो यह है कि वास्तविक संसार के कठोर नियम इस कल्पना-जगत पर लागू नहीं होते। रोमास के सगर और वास्तविक संसार की कई बातें एक जैसी हैं। कई बातें तो दोनों में समान रूप से पाई जाती हैं और कई अन्य बातों में भी दोनों में सादृश्य है। परन्तु यदि, अन्त में, उसका विश्लेषण किया जाये तो यह स्पष्ट हो जायगा कि यह अपने में ही सम्पूर्ण एक अनोखा सत्तार है। कॉलरिज के शब्दों में कहें तो 'अविश्वासों का स्वेच्छा से परित्याग करके ही' हम उस संसार में प्रवेश पा सकते हैं और इसके जीवन का रसास्वाद कर सकते हैं।

रचना की दृष्टि से देखे तो रोमानी नाटक और विशेषकर रोमानी कामद्वी की कथा-वस्तु जटिल होती है, साधारण रूप से एक मुख्य कथा और कई उप-कथाएँ उस में होती हैं। प्रायः इनमें भिन्न सामाजिक वर्गों का समन्वय दिखाया जाता है : अभि-जान वर्ग और जनसाधारण का और कभी-कभी तो इस पार्थिव जगत में परियों के देश के अलौकिक तत्त्वों के दर्शन हो जाते हैं। हमें यह भी पता चलता है कि ये कामद्वियाँ, 'आजकल के विविध मनोरंजनों' (Variety entertainments) के समान होती थीं और उनमें कई गीतों का गन्धवेश रहता था। युद्ध, मल्लयुद्ध और घमारी प्रहसन का भी उनमें अभिनिवेश किया जाता था।

यदि हम थैन जॉन्सन की रचनाओं से तुलना करें, तो हमें रोमानी नाटक की ठीक-ठीक प्रवृत्ति का पता चलता है। जॉन्सनीय कामद्वियों में, श्रेष्ठ कामद्वियों की पर्यालो की तरह, मानवीय आचरण का विश्लेषण और पर्यालोचन रहा करता था। उनकी मरुतना बड़ी संयत होनी थी और जो सिद्धान्त मान्य थे, उनका बढोरता में पालन किया जाता था। उन प्रकार की कामद्वियों की तुलना में, शक्यपियर की रोमानी

कामदियाँ प्रायः अनियमित, प्राणवन्त मनोरञ्जक और सरोर तथा मन को भावोष्णता प्रदान करने वाली होती हैं।

अन्त में, जहाँ तक मेरा विचार है रोमानी नाटक में मुख्य रूप से जीवन का एक हर्षोल्लासमय भावन होता है और इसकी परिधि में विविध प्रकार का जीवन, हास-अश्रु, प्रसन्नता और गम्भीरता एव उच्च और निम्न, ये सभी समा जाते हैं। इस दृष्टि से देखें तो सस्कृत के बहुत से नाटक, विशेषकर कालिदास के नाटक, रोमानी ही कहे जायेंगे। ये नाटक ईश्वर की अपार देन की भावना से, प्राचुर्य और उल्लास के जीवन से ओतप्रोत हैं और यद्यपि इनमें करुणा के तत्त्व भी होते हैं परन्तु वे सब सुखान्त की ओर ही अग्रसर होते हैं।

श्रेष्ठ नाटक की अपेक्षा, रोमानी नाटक का अभिनय अधिक कठिन है। इसका कारण यह है कि रोमानी नाटक में दर्शकों को बहुत-कुछ कल्पना से काम लेना पड़ता है और (आधुनिक समय में) दिग्दर्शक को पर्याप्त कौशल का परिचय देना पड़ता है। बहुत कठोर नियंत्रण में बँधे हुए अर्थात् अत्यन्त सयत कौशल की भावना से हमें विशेष प्रकार का आनन्द मिलता है। श्रेष्ठ नाटक में, चाहे वह कामदी हो या त्रासदी, हमें इसी प्रकार का आनन्द प्राप्त होता है। 'ईश्वर ने सब कुछ दिया है' की भावना से जो आनन्द उत्पन्न होता है, वह हमें पाठक वा प्रेक्षक के रूप में, रोमानी नाटक में मिल सकता है।

यह कहा जा सकता है कि कोई भी वस्तु जो प्रसिद्ध हो और दीर्घ कालावधि के पश्चात् भी उसका अस्तित्व बना रहे उसके सुपरिचित होने के नाते ही उसमें कुछ श्रेष्ठ विशेषताएँ आ जाती हैं। रोमास से हम जिस नूतनता और अनूठेपन को सम्बद्ध करते हैं, किसी कविता या नाटक के अत्यधिक व्यवहार में आने से वह लुप्त हो जाती है। वाल्टर पीटर की इस उक्ति में किसी हद तक सच्चाई है कि 'रम्य से जब अद्भुत का योग होता है तो उसे रोमास सजा से अभिहित करते हैं।' इस प्रकार हम किसी भी वस्तु को, जो प्रसिद्ध हो और जिसे श्रेष्ठ समझा जाता हो, श्रेष्ठ कह सकते हैं। तो, रोमानी हम उसको कहेंगे जिसमें नवीनता हो, जिसमें नव्य सौंदर्य-रूपों का अनुसंधान हो और जो आनन्ददायक हो। मेरे विचार में रोमास का सम्बन्ध अन्ततः मानव-प्रकृति के आदिम तत्त्व—सृजनात्मक-शक्ति—से होना चाहिए जो स्त्रियो और पुरुषों को एक दूसरे की ओर आकर्षित करती है, और उन प्रवृत्तियों से है जो मनुष्य को नवीन और अज्ञात की खोज करने के लिए प्रेरित करती हैं। एक अग्रज के लिए शेक्सपियर के समय के रोमानी नाटक अशत एलिजबैथ-युग की उत्तेजना के प्रतीक हैं। इसमें वह अद्भुत नव्य जगत प्रतिबिम्बित होता है, जो कि एलिजबैथ-युग के

अन्वेषियों और ग्राहसियों के समक्ष उद्घाटित हो रहा था। शान्ति-काल में, जब कि मनुष्य के आचार-विचार कठोर नियमों में जकड़े रहते हैं, रोमांस की भावना का उदय एक तरह से कठिन होता है। परन्तु विजय प्राप्त करने के लिए नदा ही साहस के नये क्षेत्र सुने होते हैं और अपने बन्धु-बान्धवों एवं अपने ईश्वर के प्रति मनुष्य के सम्बन्धों की अपार विविधता चिर-नवीन रोमांस-रूपों के प्रादुर्भाव का हेतु होती है—चाहे वे गीत में प्रस्फुटित हो या नाटक में।



पाश्चात्य रंगमंच और आधुनिक भारतीय नाट्य

—डॉ० चार्ल्स फार्मी

यह अभिनन्दन-ग्रन्थ सेठ गोविन्ददास जी को समर्पित है अतः यह उचित ही होगा कि पाश्चात्य रंगमंच के विषय में किसी विछिन्न दृष्टिकोण से न लिखा जाये, वरन् आज के भारतीय नाट्य (थियेटर) के प्रसंग में ही उसका अवलोकन किया जाये। यह इसलिये और भी अभिप्रेत है कि इन पक्तियों के लेखक ने तीस वर्षों से भी अधिक समय से संस्कृत नाट्य का अध्ययन किया है और गत पच्चीस वर्षों से वह आधुनिक भारतीय नाट्य-आन्दोलन के घनिष्ठ तथा अत्यन्त निकट संपर्क में रहा है।

आधुनिक भारतीय नाट्य-आन्दोलन से सहानुभूति तथा रुचि रखने वाले प्रत्येक व्यक्ति के सम्मुख यह स्पष्ट है कि भारत में रंगमंच को बड़ी कठिन परिस्थितियों से होकर गुजरना पड़ रहा है। प्राचीन काल की भाँति घुमक्कड़ नट अब भी हैं, गाँवों के मेलों-उत्सवों में ये अब भी जाते हैं, लेकिन उनका लोप होता जा रहा है क्योंकि ग्रामीण क्षेत्रों में अधिकाधिक फैलते जाने वाले सिनेमा के प्रलाभनों के सामने ठहरने में वे असमर्थ हैं। यह सच है कि प्राचीन जनपदीय-नाट्य को जीवित रखने के लिये प्रयत्न किये गए हैं, और किए जा रहे हैं, यही नहीं, उसका उपयोग ग्रामोन्नति सम्बन्धी विचारों तथा पंचवर्षीय योजना को प्रचारित करने के लिये भी किया गया है और ये प्रशंसनीय उद्देश्य हैं—मभी समझदार लोगों का समर्थन इनको मिलाना चाहिए, फिर भी वास्तविक नाट्य के उद्देश्यों से भिन्न, ये एक-दूसरे ही स्तर की बातें हैं और इनसे क्रमशः समाप्त हो रही पुराने ढंग की यात्रा और रामलीला मंडलियों आदि को अधिक सहायता नहीं मिलेगी। यह भी एक प्रकार का नाट्य है और हमारे ऐसे प्राचीन संस्कृत नाट्य-जीवन से होता हुआ आया है, जो समारोहों तथा उत्सव-दिवसों में राज-दरबारों से फैलता हुआ नगर की गलियों और चौराहों में व्याप्त हो गया था।

आज भारत का दूसरा नाट्य वह नया आन्दोलन है जो पाश्चात्य रंगमंच के प्रभाव में भारत के कलकत्ता, बम्बई, भद्रास आदि बड़े शहरों से शुरू हुआ था और जिसे सबसे पहले, यहाँ बसने वाले अंग्रेज अपने साथ लाये थे।

इस नवोदित एवं महत्वाकांक्षी नाट्य-आन्दोलन की जैसी स्थिति है उसके

लिए पाश्चात्य रंगमंच का अध्ययन करना उपयोगी होगा। भारत में आधुनिक रंगमंच प्रायः संपूर्ण रूप से अव्यावसायिक हाथों में है। सबसे अधिक महत्वाकांक्षी मंडलियों में ऐसे पढ़े-लिखे रथी-पुरुष होते हैं, जो अपने दफ्तर के समय के बाद—अस्पताल और सचिवालय में, चित्र-फलक पर अथवा विश्वविद्यालय की अध्ययन-कक्षा में अपना काम पूरा करने के बाद, एकत्र होते हैं और अपने प्रतिरिक्त समय का उपयोग, नाटक प्रस्तुत करने के लिये करते हैं। इससे अधिक उत्साही समूह और हो ही कौन-सा सकता है ?

दुर्भाग्यवश, रंग-विधान और अभिनय तथा दिग्दर्शन और उपस्थापन सम्बन्धी उनका ज्ञान उनके उत्साह की तुलना में, कुछ भी नहीं होता। उनमें से अधिकांश तो यन्तुत, अच्छे नाट्य के विषय में बहुत ही थोड़ा जानते हैं और इसका सीधा-सा कारण यह है कि ये लोग अधिकांशतः फिल्मों से (जो नितान्त भिन्न माध्यम है) और दूसरी अव्यावसायिक मंडलियों से ही अपने भाव तथा विचार ग्रहण करते हैं। जो यूरोप और अमरीका जा चुके हैं, ऐसे—उनमें से बहुत थोड़े—व्यक्तियों ने ही श्रेष्ठ प्रथम श्रेणी के नाटक देखे होते हैं। वे किसी अच्छी स्तर की व्यावसायिक मंडली को भी नहीं देख पाते क्योंकि भारत में ऐसी व्यावसायिक मंडलियाँ नायद ही कोई होगी।

वास्तव में, पाश्चात्य रंगमंच और भारतीय रंगमंच में, यही सर्वाधिक प्रमुख अन्तर है। कई नौ सालों से, निश्चय ही उत्तर-मध्य-युग से, पुनर्जागरण के समय से लेकर अब तक पाश्चात्य रंगमंच मुख्यतः व्यावसायिक रहा है। अव्यवसायी तो वहाँ हमेशा से थे, विशेषकर अव्यावसायिक नाट्यों के उस स्वर्ग—इंग्लैंड में, 'मिड समर नाइट्स ड्रीम' में मामूली काम-धन्दा करने वाले लोगों की मनमोहक अव्यवसायी कम्पनी देखने को मिलती है। किन्तु, अधिकांश नाट्य-सम्बन्धी कार्य व्यावसायिक कम्पनियों द्वारा किया जाता रहा। कभी उनको किसी राजकुमार अथवा राजा ने कुछ धन मिल गया और उन्होंने किसी तरह अपना काम चला लिया; या, अधिकतर तो यही हुआ कि वे लोग धूम-धूमकर अभिनय करते थे, अकसर नितान्त दरिद्रतापूर्ण दिन बिताते थे, एक कस्बे से दूसरे कस्बे और एक गाँव से दूसरे गाँव में जाते, ज्यादातर सनिहानों-घोसानों में और बाजार के मैदानों में मामूली तौर पर बनाए गए मंचों पर अभिनय करते, उनके लिए नगण्य-ना पारिश्रमिक पाने, कभी किसी उन्नाही प्रसक्त से अच्छा गाना मिल जाना और कभी एक खेत से दूसरे खेत में माँगने हुए धूमना पड़ता, कभी-कभी मुर्ग या रोटी के लिए किसी किसान के परिवार को गाना सुना देते। (इसी ने 'गीत के बदन में कुछ पा जाना' बान्दा भंगेड़ी मुत्तावन बना है।)

इसमें तनिक भी सन्देह नहीं है कि ये घुमक्कड़ नट अपनी कला में पूर्णतः दत्तचित्त थे और ये पिछली कई शताब्दियों से रगमच की ज्योति प्रदीप्त किए रहे। आज भारत में उत्साही नौसिखुए नाट्य के लिए केवल अपना फालतू वक्त देते हैं और उबर पश्चिमी यूरोप और इंग्लैंड के इन घुमक्कड़ नटों ने रगमच के लिए सब कुछ त्याग दिया था—अपना परिवार, घर, सम्पत्ति, व्यवसाय, सभी कुछ, और नाट्य-देवी की सेवा में अपना समस्त जीवन अर्पित कर देने का व्रत लिया था।

मध्यकाल और आदिकाल के भारत की व्यावसायिक कम्पनियों के विषय में हमें जो ज्ञात है, उसकी तुलना इनसे करना पूर्णतः उचित होगा। कई प्रमाणों से, हमें पता चलता है कि पश्चिम की ही भाँति, यहाँ भी घुमक्कड़ नटों का व्यवसाय अपेक्षाकृत गौरवहीन समझा जाता था। इन अभिनेताओं की दरिद्रता और दुरवस्था की कल्पना की जा सकती है। एक अत्यन्त खेदजनक प्रमाण मनु में मिलता है, जिन्होंने अपने धर्म-शास्त्र में उस व्यक्ति को अपेक्षाकृत कम कठोर दण्ड देने की व्यवस्था की है, जो किसी नट की पत्नी के साथ सभोग करता हुआ पकड़ा जाय, क्योंकि पाठ में लिखा है—यह विदित है कि दरिद्रता के कारण नट अपनी पत्नियों को ऐसे सम्बन्ध रखने की छूट दे देते हैं। क्या इससे भी अधिक दारुण भाग्य की कल्पना की जा सकती है?

इसी प्रकार पश्चिम में भी अभिनेत्रियाँ असम्मान की दृष्टि से देखी जाती थी। इसका कारण, निस्सन्देह, भारत की ही भाँति, उनकी गरीबी और बेघरबार होना खानाबदोशों जैसा घूमना-फिरना, था। लेकिन भारत में नाट्य धीरे-धीरे आधुनिक अव्यवसायी के हाथों में आ गया है, तो पश्चिम में, १९वीं शताब्दी में महान् व्यावसायिक नाट्य का उदय हुआ। निश्चय ही, इसका सम्बन्ध बड़े शहरों तथा औद्योगिक क्रान्ति के विकास से था, जिसने कि बहुत से मध्यवर्गीय लोगों को इतना समृद्ध कर दिया कि वे 'उच्च श्रेणी के मनोरंजन' की माँग कर सकें। यह पता चला कि नाट्य भी 'एक उद्योग' है, और बहुत लाभकारी उद्योग है। समाज में अभिनेता की प्रतिष्ठा, शीघ्र ही, बढ़ गई, अभिनेताओं को महाराज-महारानियों तथा गणराज्यों के राष्ट्रपतियों के यहाँ प्रवेश मिलने लगा, उन्हें भद्रजनोचित उपाधियाँ भी मिली। पत्रादिक तथा जनता उनमें अभिरुचि लेने लगी और कुछ देशों में तो अभिनेतागण ऐसी स्थिति में हो गए कि स्वयं अपने थियेटर चला सकें। इसे 'अभिनेता-प्रबन्धक थियेटर' कहा गया।

यद्यपि मैं यहाँ पिछले लगभग सौ वर्षों के विस्तृत इतिहास की चर्चा नहीं करना चाहता फिर भी इस बात पर जोर देना जरूरी है कि अभिनेता और नाट्य की सामाजिक स्थिति बहुत अधिक सुधर जाने का परिणाम यह नहीं हुआ कि 'व्यापारिक

नाट्य' कोई गम्ना और साराव धन्वा हो जाए, बल्कि उनमें सर्वांगीण सुधार हो
 हुआ। यह अवश्य है कि निरन्तर रुचियों का सस्ते ढंग से पोषण करने के लिए
 प्रश्लीलतापूर्ण प्रहसन और हनके-फुनके आपरेटा, अर्थहान धमारी स्वाँग तथा अन्य
 निरुप नौजें होती रही। परन्तु यही इसका उत्प्रेष भी कर देना चाहिए कि व्याव-
 सायिक नाट्य ने एक कहीं प्रबुद्ध जनता की सत्ता को खोज निकाला है, जो गम्भीर
 एव कलात्मक नाटक चाहती है और जो एक के बाद दूसरी रात, बराबर नाट्य-गृह
 में आती रहेगी, यदि शेक्सपियर, इन्सन, शॉ, गाल्मवर्दी (नाट्य-गृह में अत्यन्त लोक-
 प्रिय) और फ्रांस, जर्मनी अथवा रूस के किन्हीं भी प्रयोगशील नाटककारों के नाटक
 खेले जायें। अनेक देशों में, देश की सरकार पर आश्रित "राष्ट्रीय नाट्यगृह" भी हैं,
 जो अधिक लाभ को महत्त्व नहीं देते। मेरा विचार है कि इनमें से प्राचीनतम है,
 पेरिस का कोमेदी फ्रान्ज़ (Comedie Francaise)। अन्यथा, आदर्शवादियों के
 गैरसरकारी दलों ने ऐसे नाट्य को जन्म दिया, जो व्यवहारतः राष्ट्रीय नाट्य-सा
 ही हो गया, जैसे, लन्दन में ओल्ड विक, जिसे राज्याश्रय तो नहीं प्राप्त है पर जनता
 का अत्यधिक अनुगमन मिला है। ओल्ड विक में कभी कोई सस्ती चीज नहीं चल
 सकती। गत सौ वर्षों से भी अधिक समय से जर्मनी में नाट्य की स्थिति अत्यन्त शुभ
 रही है क्योंकि नब्बे छोटे-मोटे राजकुमार और नरेश, वेरियर के नरेश, सैक्सनी के
 नरेश आदि अपने स्वयं के नाट्यगृहों के बड़े भारी संरक्षक थे। जर्मनी के एकीकरण
 के साथ-साथ, इन्हीं नाट्यगृहों के कारण, अत्यन्त उत्साहमय प्रादेशिक नाट्य-वातावरण
 का विकास हुआ। निश्चय ही, जर्मनी ही ऐसा एकमात्र देश है जहाँ देश की
 राजधानी, सर्वश्रेष्ठ नाट्य-प्रदर्शनों के मामले में हर प्रकार से अग्रगण्य नहीं है।
 ड्रेमेटन, म्यूनिका और फ्रैंकफर्ट में उतने ही अच्छे नाट्य-गृह हैं, जितने कि बर्लिन में
 होने। दूसरे देशों में, समस्त श्रेष्ठ नाट्य-कलाप राजधानियों में केन्द्रित रहता है;
 जैसे, उदाहरण के लिए, हंगरी में।

भले ही यह स्पष्ट हो कि परिणाम में, व्यापारिक, व्यावसायिक नाट्य मुख्यतः
 अधिक लाभ के उद्देश्य से चलाया जाता था और इसके बावजूद कुछ मिलाकर बुरा
 नहीं था, कुछ तो इसलिए भी कि व्यापक शिक्षा के साथ-साथ जनता की रुचि बहुत
 अधिक सुधर गई थी, फिर भी, यह सच है कि बीनबी पानाव्ही में व्यापारिक,
 व्यावसायिक नाट्य के प्रति, धीरे-धीरे प्रतिक्रिया होनी शुरू हुई। १९२०-३० के
 बाद से 'बहुत पहले से पहले आते' नाट्यगृह रुग्ण नई प्रतिभा के लिए द्वार बन्द करने
 लगे। इन व्यापारिक नाट्य-गृहों के दिग्दर्शन का स्तर शाना जन्म और इनका
 अधिक व्यवसाय हो गया था कि नए नाटकों के साथ प्रयोग करने में प्रबन्धक लोग
 अधिकाधिक हिचकने लगे, क्योंकि लगभग चार सौ रानों से बराबर चलते रहने वाले

किसी पुराने, अत्यन्त लोकप्रिय नाटक को अभी और सौ रातों तक वे चला सकते थे। ऐसी स्थिति में, कोई नाटककार अपने नए नाटक को लेकर भला किसके पास जाता ? एक वस्तुतः प्रसिद्ध नाटककार, श्री क्लिफर्ड वैक्स ने देखा कि भले ही वे अत्यन्त प्रसिद्ध हो गए हैं पर उनके एक बहुत अच्छे नाटक को व्यावसायिक नाट्य-गृह प्रतिवर्ष केवल इसलिए अस्वीकृत कर देते थे, क्योंकि पुराने नाटक को देखने के लिए जनता हर रात उमड़ी आती थी और नए नाटक को शुरू करने के लिए नाट्य-गृहों के पास कोई भी मौका न था। आखिरकार, श्री बेक्स ने केन्सिंगटन में एक नाट्य-गृह किराए पर लिया, अपनी कम्पनी गुटाई और उनका नाटक अत्यधिक सफल हुआ।

इस स्थिति ने व्यावसायिक तथा 'कला-नाट्य-गृहों' को एक नई भूमिका दी। सन् १९२०-३० के पहले भी अर्ध-व्यावसायिक अथवा छोटे और प्रायः नीसिखुए ढंग के ऐसे व्यावसायिक नाट्य-गृहों में नए नाटक 'आजमाए' जाते थे—जो उपनगरी में स्थित थे और छोटे-मोटे थे, यथा "क्वू" नाट्य-गृह। उपनगर के छोटे नाट्य-गृह में सफल होने के बाद ही वेस्टएंड के प्रबन्धक इन नाटकों को लन्दन में वेस्ट एंड के बड़े-बड़े नाट्यगृहों में खेले जाने के लिए लेते थे। फलतः १९३०-४० और १९४०-५० के बीच छोटे-छोटे हालाँ, कक्षों और त्यक्त पुराने सिनेमाओं में, बहुत से छोटे-छोटे "कला-नाट्यगृह" शुरू हो गए। इनका उद्देश्य ऐसे नाटकों को प्रस्तुत करना था, जिनके साथ प्रयोग करने के लिए बड़े नाट्य-गृह तैयार नहीं थे। पेरिस, बर्लिन और लन्दन में ऐसे नाट्य-गृहों में एक नया कलात्मक नाट्य-वातावरण विकसित हुआ। संघर्ष करते हुए और प्रायः आर्थिक संकट में रह कर इन कम्पनियों ने काम चलाने भर को, नए उपाय धीरे-धीरे खोज निकाले। एक बहुत अच्छा तरीका यह है कि कम्पनी को 'क्लब' का रूप दे दिया गया, नियमित रूप से चन्दा देने वाले सदस्य बनाए गए, और जब एक बार ऐसे सदस्य बन गए तो बचे हुए टिकट स्थायी सदस्यों की दर से कुछ अधिक मूल्य पर, अस्थायी सदस्यों के हाथ बेच दिए गए। लन्दन से सुपरिचित भारतीय पाठकों को जिन नाट्य-गृहों का पता होगा, उनमें मैं आर्ट्स थियेटर और मर्करी का उल्लेख करूँगा। इन तथा अन्य छोटे नाट्य-गृहों के अभिनेता-अभिनेत्रियों में अग्रेजी अभिनय के इतिहास के कुछ अत्यन्त महान् कलाकार हुए हैं। आर्ट्स थियेटर में, जहाँ मेरा अनुमान है कि दो सौ से भी कम दर्शकों के लिए स्थान है, मैंने सर जान गिलगुड को हैमलेट की भूमिका में देखा है। इंग्लैंड को इस बीच प्रसिद्ध बनाने वाले बहुत से महान् आधुनिक पद्य-नाटक—जैसे कि रोनाल्ड हकन और क्रिस्टोफर फ्राई के—सर्वप्रथम इन्हीं छोटे नाट्य-गृहों में प्रस्तुत किए गए थे, जहाँ दो सौ से भी कम व्यक्तियों के बैठने का स्थान है।

इस प्रकार छोटे व्यापारिक, किन्तु व्यावसायिक नाट्य-गृह तथा हजारों की संख्या वाले पूर्णतः अव्यावसायिक नाट्य-गृह, श्रेष्ठ नाट्य के सरक्षक, भ्रष्ट दूत एवं नवोन्मेषक की एक नई श्रृंखला में सम्मुख आए हैं। और कम से कम कुछ देशों में; जैसे कि इंग्लैंड और जर्मनी में, पेशेवर और गैर-पेशेवर नाट्य के बीच कल्पनातीत सहयोग विद्यमान है। पश्चिम के देशों में नौसिखुओं को न केवल इसकी अपार सुविधा है कि वे सप्ताह की किमी भी रात्रि में उच्च श्रेणी का नाट्य देखें, बल्कि यह भी कि पेशेवर नाट्य द्वारा उन्हें सहायता, परामर्श तथा अच्छा काम करने की प्रेरणा आदि निरन्तर सुलभ रहते हैं।

भारत के भारतीय नाट्य में इसी बात की सबसे बड़ी कमी है। उच्च श्रेणी के नाट्य द्वारा मार्ग-प्रदर्शन और उदाहरण नहीं मिल पाते, क्योंकि ऐसे नाट्य का अस्तित्व नहीं के बराबर है। श्री पृथ्वीराज कपूर, श्री शम्भू मित्रा, श्री भलकाजी, और नाट्य-जगत के कुछ महाराष्ट्रीय तथा दक्षिण-भारतीय नेतागण अपने उदाहरणों तथा परामर्शों द्वारा नौसिखुओं की सहायता मुश्किल में ही कर पाते हैं, क्योंकि स्वयं उनके ही मार्ग में बड़ी भारी कठिनाइयाँ हैं। श्री शम्भू मित्रा ने मुझे बताया कि उनकी बंगाली नाट्य-संस्था (वहुरूपी) को 'व्यावसायिक' कहना विल्कुल गलत है क्योंकि, वस्तुतः, किसी को भी पारिश्रमिक नहीं मिलता। संस्कृत के महान् केन्द्र, आन्ध्र में, नाट्य द्वारा काफी पैसा मिल जाता है, लेकिन संभवतः भारत में वही एकमात्र स्थान है, जहाँ अभिनेता और व्यवस्थापक लोग, भद्रजनोचित आय कर पाते हों। श्री पृथ्वीराज कपूर, अपनी किन्मो से कमाते हैं और इस प्रकार मिली हुई आय को उन नाट्य-प्रदर्शनों में लगा देते हैं, जिनमें कि उन्हें तनिक भी आर्थिक लाभ नहीं होता।

मुझे विश्वास है कि श्री भलकाजी सही दिशा में कार्य कर रहे हैं। उनका उद्देश्य यह है कि नौसिखुओं को, व्यावसायिक स्तर पर, अधिक अच्छा बनने और अभिनय, शब्दावली, दिग्दर्शन, सज्जा आदि समस्त नाट्य-कलाओं को सीखने के लिए प्रशिक्षित करें। यम्बई के अपने विद्यालय में उन्होंने जो मानदण्ड स्थिर किए हैं, वे उच्च एवं परिश्रम-साध्य हैं। वे चाहते हैं कि अव्यावसायिक (नौसिखुएँ) 'व्यावसायिकों' जैसे ही कुशल हो जायें, और उनका यह उद्देश्य बहुत कुछ सफल भी हुआ है।

ऐसे ही प्रयत्नों द्वारा यह संभव हो सकेगा कि वर्तमान अव्यावसायिक नाट्य ऐसे अभिनेताओं और निर्देशकों को तैयार कर दे जो कि अपना सम्पूर्ण समय इस कार्य के लिए दे सकें। भारत के कुछ भागों में ऐसा हो भी गया है—उदाहरण के लिए गुजरात और उड़ीसा में—कि अध्यावसायिक कम्पनियाँ हैं, और उनके कुछ अभिनेताओं की मांगिक वेतन मिलता है, तथा अन्य नाट्य-प्रेमी कलाकार अपना

अतिरिक्त समय देते हैं। काम बहुत धीरे-धीरे प्रारम्भ हुआ है, पर इसीसे, वह सर्वांगीण आधुनिक भारतीय नाट्य विकसित होगा, जिसमें उत्साही नौसिखुए नाट्य-प्रेमी जन अभिनय को एक गौरवपूर्ण व्यवसाय के रूप में ग्रहण करेंगे।

इस प्रकार के विकास के लिए, इस सम्बन्ध में पश्चिम के अनुभव क्या थे, यह याद रखना अच्छा रहेगा। वह, संक्षेप में, यह है कि व्यावसायिक नाट्य एक आवश्यकता है, परन्तु ऐसी आशा नहीं की जा सकती कि वह रगमच के लिए सब कुछ कर देगा। 'कला-नाट्य' तथा अव्यावसायिक नाट्य के लिए भी बहुत-कुछ करने का क्षेत्र है।



अरस्तू का विरेचन-सिद्धान्त

—डॉ० नगेन्द्र

विरेचन-सिद्धान्त का उल्लेख अरस्तू के दो ग्रंथों में मिलता है—राजनीति-शास्त्र में और काव्य-शास्त्र में । राजनीति-शास्त्र में संगीत के प्रभाव का वर्णन करते हुए यवन आचार्य लिखते हैं :

“किन्तु इससे आगे हमारा यह मत है कि संगीत का अध्ययन एक नहीं बरन् अनेक उद्देश्यों की सिद्धि के लिए होना चाहिए — (१) अर्थात् शिक्षा के लिए (२) विरेचन (पुद्धि) के लिए [इस समय हम 'विरेचन' शब्द का प्रयोग विना व्याख्या के कर रहे हैं, किन्तु इसके उपरांत काव्य का विवेचन करते समय हम इस विषय का और अधिक यथार्थ प्रतिपादन करेंगे] (३) संगीत से बौद्धिक आनन्द की भी उपलब्धि होती है, इससे परिश्रम के उपरांत मनोविनोद होता है । अतः यह है स्पष्ट कि हमें सभी रागों का प्रयोग करना चाहिए, किन्तु सभी की विधि एक नहीं होनी चाहिए । शिक्षा के लिए सर्वाधिक नैतिक रागों को प्राथमिकता देनी चाहिए, किन्तु दूसरों का संगीत सुनने के समय (अर्थात् संगीत-सभाओं में या रंगमंच पर) हम कार्य (उत्साह) और आवेग को अभिव्यक्त करने वाले रागों का भी आनन्द ले सकते हैं क्योंकि कर्ण और आस अथवा आवेग कुछ व्यक्तियों में बड़े प्रबल होते हैं, और उनका न्यूनाधिक प्रभाव तो प्रायः सभी पर रहता है । कुछ व्यक्ति 'हास' की दशा में आ जाते हैं, किन्तु हम देखते हैं कि धार्मिक रागों के प्रभाव से—ऐसे रागों के प्रभाव से जो रहस्यात्मक आवेग को उद्बुद्ध करते हैं—वे शान्त हो जाते हैं मानो उनके आवेग का शमन और विरेचन हो गया हो । कर्ण और आस में आविष्ट व्यक्ति—प्रत्येक भावुक व्यक्ति इस प्रकार का अनुभव करता है, और दूसरे भी अपनी-अपनी संवेदन-शक्ति के अनुसार प्रायः सभी—इस विधि से एक प्रकार की पुद्धि का अनुभव करते हैं—उनकी आत्मा विशद और प्रसन्न हो जाती है । इस प्रकार विरेचक राग मानव-समाज को निर्दोष आनन्द प्रदान करते हैं ।’ (राजनीति-शास्त्र, भाग ८, अध्याय ७) ।

उपयुक्त उद्धरण में काव्य-शास्त्र के जिम प्रयोग की ओर गकेत किया गया है, वह कदाचित् सचित है । उपनव्य सन्करणों में केवल एक वाक्य है :

१- दो बेंसिक रक्स आफ अरिस्टोटिल — पृ० १३१५-सम्पादक रिचर्ड मेकिप्रोन

“अस्तु, त्रासदी किसी गभीर, स्वतः पूर्ण तथा निश्चित आयाम से युक्त कार्य की अनुकृति का नाम है, जिसमें करुणा तथा त्रास के उद्रेक द्वारा इन मनोविकारों का उचित विरेचन किया जाता है।” (काव्यशास्त्र पृ० १४) ।

विरेचन का अर्थ—अरस्तू के व्याख्याताओं ने भिन्न-भिन्न शताब्दियों में विरेचन शब्द के अनेक अर्थ किये हैं। मूलतः यह शब्द चिकित्सा-शास्त्र का है—जिसका अर्थ है रेचक औषधि के द्वारा शारीरिक विकारों—प्रायः उदर के विकारों की शुद्धि। उदर में बाह्य अथवा अनावश्यक पदार्थ का अतर्भव हो जाने से जब आन्तरिक व्यवस्था गड़बड़ हो जाती थी यूनानी चिकित्सक रेचक औषधि देकर बाह्य पदार्थ को निकाल कर रोगी का उपचार करते थे। इस अनावश्यक अस्वास्थ्यकर पदार्थ के निकल जाने से रोगी पुनः स्वास्थ्य और शान्ति लाभ करता था। अरस्तू स्वयं वैद्य के पुत्र थे और इस प्रकार के उपचार आदि का उन्हें प्रत्यक्ष अनुभव था। अतः यह शब्द निश्चय ही उन्होंने चिकित्सा-शास्त्र से ग्रहण किया था, जहाँ उसका अर्थ था रेचक औषधि द्वारा अशुद्ध तथा अस्वास्थ्यकर पदार्थ का बहिष्कार कर शरीर-व्यवस्था को शुद्ध और स्वस्थ करना।

विरेचन शब्द इस अर्थ में यूनानी चिकित्सा-शास्त्र में अरस्तू के पहले से प्रचलित था—अरस्तू ने वहाँ से ग्रहण कर इसका लाक्षणिक प्रयोग किया है। लक्षणा के आधार पर परवर्ती व्याख्याकारों ने इसके प्रायः तीन अर्थ किये हैं—(१) धर्म-परक (२) नीति-परक और (३) कला-परक।

(१) धर्म-परक अर्थ— धर्म-परक अर्थ की एक विशेष पृष्ठभूमि है। अन्य देशों की भाँति यूनान में भी नाटक का आरम्भ धार्मिक उत्सवों से ही हुआ था। प्रो० गिल्बर्ट का कथन है कि यूनान में दिओन्युस नामक देवता से सम्बद्ध उत्सव अपने आप में एक प्रकार की शुद्धि का प्रतीक था—विगत वर्ष के कलुष और विष, पाप और मृत्यु के दुःसर्गों से शुद्धि का प्रतीक। लिवी के अनुसार ३६१ ई० पू० में—अरस्तू के जीवन-काल में ही—यूनानी त्रासदी का रोम में प्रवेश कलात्मक उद्देश्य की पूर्ति के लिए नहीं बरन् एक प्रकार के धार्मिक अन्धविश्वास के रूप में हुआ था।^१ उपर्युक्त उद्धरण में अरस्तू ने स्वयं एक अन्य प्रकार की धार्मिक प्रक्रिया का उल्लेख किया ही है। ‘हाल’ की स्थिति से उत्पन्न आवेश के शमन के लिए यूनान में उद्दाम संगीत का उपयोग होता था, बाह्य विकारों के द्वारा आन्तरिक विकारों की शान्ति का यह उपाय अरस्तू के समय में धार्मिक सस्थाओं में काफी प्रचलित था—और उन्होंने इसका लाक्षणिक प्रयोग उसी के आधार पर किया है।

अतएव इन दो तथ्यों के आधार पर विरेचन का अर्थ हुआ—

माह्य उत्तेजना और अंत में उसके शमन द्वारा शुद्धि और शांति ।

(२) नीति-परक अर्थ — नीति-परक अर्थ का आधार भी अरस्तू का यही उद्धरण है । बरनेज नामक जर्मन विद्वान ने इसी के आधार पर विरेचन का नीति-परक अर्थ प्रस्तुत किया है । मानव-मन अनेक मनोविकारों से आक्रान्त रहता है जिन में क्रुद्धा (शोक) और भय—ये दो मनोवेग मूलतः दुःखद हैं । प्रागदी रगमंच पर अवास्तविक परिस्थितियों के द्वारा इन्हें अतिरजित रूप में प्रस्तुत कर कृत्रिम अंत निर्दोष उपायो में प्रेक्षक के मन में वामना-रूप से स्थित मनोवेगों के दश का निराकरण और उनके फलस्वरूप मानसिक सामंजस्य का स्थापन करती है । अतएव विरेचन का नीति-परक अर्थ हुआ विकारों की उत्तेजना द्वारा सम्पन्न अंतवृत्तियों का समजन अथवा मन की शान्ति एवं परिष्कृति, मनोविकारों के उत्तेजन के उपरांत उद्वेग का शमन और तज्जन्य मानसिक विशदना । वर्तमान मनोविज्ञान और मनो-विश्लेषण शास्त्र इन अर्थों को पुष्ट करते हैं । हमारे मनोवेग प्रायः कुण्ठित होकर अवचेतन में जाकर आश्रय लेते हैं और वहाँ से अव्यक्त रूप में मन को दशित करते रहते हैं । इस मानसिक एणुना का उच्चारण यह है उनको उद्बुद्ध कर उचित रूप से परिशुद्ध किया जाय । अभूत मनोवेग मनोप्रत्यय में परिणत हो जाता है और नम्यक् रीति में परितृप्त मनोवेग मानसिक स्वास्थ्य और सामंजस्य प्रदान करता है । मनोविश्लेषण-शास्त्र में प्रतिपादित उन्मुक्त विचार-प्रवाह प्रणाली द्वारा मानसिक रोगों का उपचार इसी सिद्धान्त पर आधृत है । इसमें सन्देह नहीं कि अरस्तू इस प्रणाली से परिचित नहीं थे, परन्तु उनकी क्रान्तदर्शी प्रतिभा में जीवन के मूल-भूत सत्यों का माहात्कार करने की सहज शक्ति थी । अतः यह मानना असंगत न होगा कि मनोविश्लेषण शास्त्र की आधुनिक-प्रणाली से अपरिचित होते हुए भी वे उनके आधारभूत मूल्य से अवगत थे । मानसिक स्वास्थ्य की साधक होने के कारण यह पद्धति नैतिक मानी गयी है । यूरोप में शताब्दियों तक इसी नीति-परक अर्थ का प्राधान्य रहा । फारनेई, रेसीन आदि ने अरने-अपने ढंग से इसी को प्रतिपादित किया है ।

(३) कला-परक अर्थ :—कला-परक अर्थ के नकेत गेटे तथा अगरेजी के स्वच्छन्दतावादी कवि-ग्रामोचरों में मिलते हैं । बाद में अरस्तू के प्रसिद्ध व्याख्याकार प्रो० युनर ने इन अर्थों का अत्यंत आग्रह के साथ प्रकाशन किया है :

‘ किन्तु इस शब्द का, जिस रूप में कि अरस्तू ने इसे अपनी कला की व्यवस्था में ग्रहण किया है, और भी अधिक अर्थ है । यह केवल मनोविज्ञान अथवा

निदान-शास्त्र के एक तथ्य विशेष का वाचक न होकर, एक कला-सिद्धान्त का अभिव्यजक है।

इस प्रकार त्रासदी का कर्तव्य-कर्म केवल करुणा या त्रास की अभिव्यक्ति का माध्यम प्रस्तुत करना नहीं है, किन्तु इन्हें एक सुनिश्चित कलात्मक परितोष प्रदान करना है, उनको कला के माध्यम में ढाल कर परिष्कृत तथा स्पष्ट करना है।^१ प्रो० वुचर का आशय सर्वथा स्पष्ट है, उनके अनुसार विरेचन का केवल चिकित्सा-शास्त्रीय अर्थ करना अरस्तू के अभिप्राय को सीमित कर देना है। राजनीति-शास्त्र के उद्धरण में तो उसका केवल उतना ही अर्थ माना जा सकता है, परन्तु काव्यशास्त्र में कला-सम्बन्धी अन्य सिद्धान्तों के प्रकाश में उसका अर्थ व्यापक है मानसिक संतुलन उसका पूर्व-भाग मात्र है, उसकी परिणति है कलात्मक परिष्कार जिसके बिना त्रासदी के कलागत आस्वाद का वृत्त पूरा नहीं होता।

अरस्तू का अभिप्राय अरस्तू का वास्तविक अभिप्राय क्या था ? इस प्रश्न का उत्तर अनुमान और तर्क के आधार पर ही दिया जा सकता है क्योंकि प्रस्तुत प्रसंग से सम्बद्ध उनका अपना विवेचन अत्यन्त अपर्याप्त है।

अपने अनुकरण-सिद्धान्त की भाँति अरस्तू ने विरेचन-सिद्धान्त का प्रतिपादन भी प्लेटो के आक्षेप के प्रतिवाद के रूप में किया है। प्लेटो ने काव्य पर यह दोषारोप किया था कि “कविता हमारी वासनाओं का दमन करने के स्थान पर उनका सिंचन करती है” (गणतत्र)। अरस्तू ने अपने समय में प्रचलित चिकित्सा-पद्धति से सकेत ग्रहण कर, विरेचन के लाक्षणिक प्रयोग द्वारा इसी आक्षेप का उत्तर दिया है त्रासदी में ‘करुणा तथा त्रास के उद्रेक द्वारा इन मनोविकारों का उचित विरेचन किया जाता है।’ उनके इस वाक्य में वस्तुतः क्या और कितना अर्थ निहित है, इसका अनुसंधान करना है।

विरेचन शब्द के उपरि-लिखित तीनों अर्थों में निश्चय ही सत्य का अंश वर्तमान है फिर भी हमारी धारणा है कि कदाचित् कुछ व्याख्याकारों ने उसमें अभिप्रेत से अधिक अर्थ भरने का प्रयत्न किया है। उदाहरण के लिए प्रो० गिल्बर्ट मरे का ही अर्थ लीजिए। उनकी दृष्टि यूनानी भाषा और पुराविद्या के ज्ञान से इतनी आक्रान्त प्रतीत होती है कि सिद्धान्त पक्ष उसके नीचे दबा जाता है, उनकी भूमिका का पूर्वार्ध, जिसमें उन्होंने काव्य-शास्त्र के शुद्ध अनुवाद का नमूना दिया है, इसका प्रमाण है। यूनान की प्राचीन प्रथा के साथ अरस्तू के विरेचन-सिद्धान्त का सीधा

सम्बन्ध-स्थापन कदाचित् उनकी इसी प्रवृत्ति का परिणाम है। इसमें मन्देह नहीं कि अपने युग की परिस्थितियों से अरस्तू ने निश्चय ही प्रभाव ग्रहण किया होगा और सम्भव है विरेचन-सिद्धान्त की परिकल्पना पर उपर्युक्त प्रथा अवश्य इसी प्रकार की किसी अन्य प्रथा या घटना का प्रभाव रहा हो, परन्तु वह प्रभाव सर्वथा अप्रत्यक्ष ही माना जा सकता है — दोनों में कोई सीधा सम्बन्ध स्थापित करना अनावश्यक है।

इसी प्रकार प्रो० बुचर का अर्थ भी विचारणीय है। उनके अनुसार विरेचन के अर्थ के दो पक्ष हैं : एक भावात्मक और दूसरा भावात्मक। मनोवेगों के उत्तेजन और तत्पश्चात् उसके शमन से उत्पन्न मन-शान्ति उसका भावात्मक पक्ष है। यह भावात्मक पक्ष कदाचित् अरस्तू के शब्दों की परिधि से बाहर है। अरस्तू के सामजस्य और तज्जन्य विशदता को ही त्रासदी का प्रयोजन मानते हैं—इस प्रकार का सामजस्य परिणामतः भावनाओं की शुद्धि और परिष्करण भी करता है, यह भी ग्राह्य है। परन्तु उसके उपरांत कला-जन्य आस्वाद भी अरस्तू के विरेचन शब्द में अंतर्भूत है यह मानने में कठिनाई हो सकती है। कलागत आस्वाद से वे अपरिचित नहीं थे—काव्य-शास्त्र के आरम्भ में ही उन्होंने अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में अनुकरण-जन्य इस कलास्वाद का स्वरूप-विश्लेषण किया है। त्रासदी भी अनुकरण-मूलक कला है—वरन् अरस्तू के मत में कला का सर्वश्रेष्ठ रूप है, अतः कलास्वाद या बुचर के शब्दों में 'कलात्मक परितोष' की उपनधि त्रासदी के द्वारा निश्चित रूप में होती है और अन्य कला-भेदों से अधिक होती है। परन्तु क्या यह आस्वाद 'विरेचन' के अंतर्गत आता है? हमारा मत है कि विरेचन कलास्वाद का साधक तो अवश्य है : समञ्जित मन कला के आनन्द को अधिक तत्परता से ग्रहण करता है, परन्तु विरेचन में कलास्वाद का सहज अंतर्भाव नहीं है। अतएव विरेचन-मिथनत को भावात्मक रूप देना न्याय्य नहीं है, यह व्याख्याकार की अपनी धारणा का आरोप है। अरस्तू का अभिप्राय मनोविकारों के उद्रेक और उनके शमन से उत्पन्न मन-शान्ति तक ही सीमित है, 'विरेचन' शब्द में मन की यह विशदता अभिप्रेत है, जिसके आधार पर वर्तमान आलोचक रिचर्ड्स ने अन्तर्वृत्तियों के समजन का सिद्धान्त प्रतिपादित किया है।

विरेचन-सिद्धान्त और आनन्द : इस प्रकार अरस्तू का विरेचन-सिद्धान्त अपने ढंग में त्रासदी के आस्वाद की समस्या का समाधान प्रस्तुत करता है। आन और करुणा दोनों ही कटु भाव हैं : अरस्तू की अपनी परिभाषा के अनुसार दोनों ही दुःखद अनुभूति के भेद हैं। आन में किसी आसन्न घातक अनिष्ट ने उत्पन्न कटु अनुभूति रहती है और करुणा में किसी निर्दोष व्यक्ति के घातक अनिष्ट के नाशान्तर में—

और इन दोनों में ही अपने अनिष्ट की भावना भी प्रच्छन्न रूप से वर्तमान रहती है। 'मानसिक विरेचन की प्रक्रिया द्वारा यह कटुता अथवा दश नष्ट हो जाता है और प्रेक्षक एक प्रकार की मन शांति का उपभोग करता है। विरेचन के द्वारा उत्तेजना समाहित हो जाती है, और मन सर्वथा विशद हो जाता है। यह मनःस्थिति कटु विकारों से मुक्त होने के कारण निश्चय ही सुखद होती है — पीड़ा या कटुता का अभाव भी अपने आप में सुख है।

प्रो० बृचर ने 'दुःख में सुख' का इस समस्या के समाधान में भरस्तू के विवेचन के आधार पर दो और प्रमुख कारण दिये हैं। त्रास और करुणा प्रत्यक्ष जीवन में दुःखद अनुभूतियाँ हैं, परन्तु त्रासदी में वे वैयक्तिक दश से युक्त, साधारणीकृत रूप में उपस्थित होती है। 'स्व' की भौतिक सीमा में बद्ध वे कटु अनुभूतियाँ हैं, परन्तु 'स्व' की क्षुद्रता से मुक्त होकर उनकी कटुता नष्ट हो जाती है। स्व का यह विस्तार अथवा उन्नयन एक उदात्त और सुखद अनुभूति है। दूसरा कारण है कलात्मक प्रक्रिया। कला की प्रक्रिया का आधारभूत सिद्धान्त है समजन—अव्यवस्था में व्यवस्था की स्थापना ही अरूप को रूप देना है, यही कलात्मक सृजन है जो सुखद है। इस प्रक्रिया में पड़कर त्रास और करुणा का दश नष्ट हो जाता है, दुःख सुख में परिणत हो जाता है।

उपयुक्त दोनों कारण विरेचन-प्रक्रिया से सम्बद्ध होते हुए भी उसके अगभूत नहीं हैं। विरेचन में न तो स्व का उन्नयन अतर्भूत है और न कला का आनन्द। भरस्तू इन दोनों तत्त्वों से सर्वथा अवगत थे, और इन दोनों का संक्षिप्त विवेचन भी उन्होंने किया है, परन्तु यह विवेचन विरेचन-सिद्धान्त का अंग नहीं है। अतएव विरेचन-सिद्धान्त में सुख का केवल अभावात्मक रूप ही प्रतिपादित है—मन शान्ति, विशदता, या राहत से आगे वह नहीं जाता। यह अनुभव में निश्चय ही सुखद है, परन्तु यह सुख ऋणात्मक है, घनात्मक नहीं। भारतीय दर्शन के अनुसार आनन्द की भूमिका है, आनन्द नहीं है।

विरेचन का मनोवैज्ञानिक आधार—अनेक आलोचकों को त्रासदी द्वारा विरेचन की प्रक्रिया का अस्तित्व ही मान्य नहीं है। उनका आक्षेप है कि वास्तविक अनुभव में इस प्रकार का विरेचन नहीं होता। हमारे करुणा, भय आदि मनोवेग उद्बुद्ध तो हो जाते हैं, परन्तु उनके रेचन से मनःशान्ति सर्वदा नहीं होती—अनेक नाटक केवल भावों को क्षुब्ध कर ही रह जाते हैं। इसके विपरीत कभी-कभी हम

१ - भरस्तू : भाषण-शास्त्र (भाग २, अ० ४, १३८२ अ - २०) और भाग २, अ० ७, १३८५ व १२-१६ (वी बेसिक चर्क्स आफ अरिस्टोटिल-रिचर्ड मेकिओन)

केवल कला का आस्वादन ही करते हैं, आवास्तविक होने के कारण आसदी में प्रदर्शित भाव हमारे भावों को उत्तेजित ही नहीं करते अतः विरेचन का प्रश्न ही नहीं उठता । हमारे विचार में ये दोनों आक्षेप असंगत हैं; आसदी में प्रेक्षक को केवल कवि तथा नट की कला का चमत्कार ही प्राप्त होता है, रागात्मक प्रभाव नहीं पड़ता—यह मानना आसदी के महत्व का घोर अवमूल्यन करना है । काव्य के किसी भी रूप का और विशेषतः आसदी का चमत्कार तो मूलतः रागात्मक ही होता है, अन्यथा वह काव्य-रूप कला न रहकर शिल्प मात्र रह जाता है । और जब आसदी का रागात्मक प्रभाव असंदिग्ध है तो उनके प्रेक्षण या श्रवण-पाठ में महृदय के भावों की उद्वुद्धि स्वतःसिद्ध है । भावों की उद्वुद्धि आनन्द नहीं है, उनका समजन आनन्द है और यह धारणा सर्वथा मिथ्या है कि आसदी केवल भावों को विधुव्य कर छोड़ देती है । कोई भी सकल आसदी ऐसा नहीं करती—यह सारभूत समजनकारी प्रभाव ही तो उसकी सफलता का कारण है, इसी के लिए प्रेक्षक समय और रूपया खर्च करता है अतः यह आक्षेप सर्वथा निर्मूल है, अनुभव से प्रसिद्ध है ।

विरेचन-सिद्धान्त और करुण रस :

अरस्तू-प्रतिपादित आसद प्रभाव का भारतीय काव्य-शास्त्र के करुण रस में पर्याप्त साम्य है । आसद प्रभाव के आधारभूत मनोवेग हैं करुणा और आम और इन दोनों में ही पीड़ा की अनुभूति का प्राधान्य है । उधर करुण रस का स्थायी भाव है शोक जिनके मुख्य प्रतिनिधि लक्षण इस प्रकार हैं—

(१) शोको नाम इष्टजनवियोगविम्वनाशवधवन्धनदुःखानुभवनादिभिर्विभा-
वैस्तमुपजायते ।

अर्थात् शोक नाम का भाव इष्ट-वियोग, विम्व-नाश, वध, बँद तथा दुःखानु-
भूति आदि विभावों (कारणों) से उत्पन्न होता है । (नाट्य-शास्त्र) ।

(२) इष्टनाशादिभिस्चेतो वैकल्यं शोकसद्वभाक् ।

अर्थात् इष्ट के नाश आदि से उत्पन्न चित्त के क्लेश का नाम शोक है । (साहित्य-
दर्पण) ।

(३) मृते त्वेकम यप्रान्य. प्रलपेच्छोक एवं स. ।

एक के मरने पर जहाँ दूसरा शोक करे वहाँ शोक होता है । (दशरूपक)

इन सभी लक्षणों में शोक के अतर्गत करुणा का प्राधान्य तो है ही, किन्तु वध, बन्धन आदि के कारण आम का भी सद्भाव है । अतः करुण रस के परिपाक में

शोक स्थायी भाव के अन्तर्गत भारतीय काव्य-शास्त्र भी करुणा के साथ त्रास के अस्तित्व को स्वीकार करता है। इष्टनाश अथवा विपत्ति शोक का कारण है—और इससे करुणा और त्रास दोनों की ही उद्भूति होती है। करुणा की वास्तविक विपत्ति के साक्षात्कार से और त्रास की वैसी ही विपत्ति की आवृत्ति की आशंका से। परन्तु अरस्तू और भारतीय आचार्य के दृष्टिकोण में कदाचित् एक मौलिक अन्तर यह है कि अरस्तू का त्रासद प्रभाव एक प्रकार का मिश्र-भाव है परन्तु भारतीय काव्य-शास्त्र का शोक स्थायी भाव मूलतः अमिश्र ही रहता है। यहाँ भयानक एक पृथक् रस माना गया है। वह करुणा का मिश्र रस है और अनुकूल परिस्थिति उत्पन्न कर प्रायः उसका सम्बर्द्धन करता है। किन्तु ऐसी स्थिति में वह करुणा का उद्दीपक एवं संचारी बन जाता है, उसके संयोग से किसी मिश्र रस अथवा भाव को उद्बुद्ध नहीं करता। और, फिर उपरिलिखित अनेक कारण ऐसे भी हैं जो त्रास उत्पन्न नहीं करते। जहाँ तक इष्टजन के वध का सम्बन्ध है उसमें तो त्रास अनिवार्य है किन्तु करुणा के लिए वध तो अनिवार्य नहीं है—केवल मृत्यु ही अनिवार्य है, जो त्रास उत्पन्न किए बिना घटित हो सकती है। उदाहरण के लिए सीता के दुर्भाग्य से उत्पन्न करुणा में त्रास का स्पर्श नहीं है। अरस्तू भी ऐसी स्थिति से अनभिज्ञ नहीं हैं परन्तु वे त्रासहीन करुणा प्रसंग को आदर्श त्रासद-स्थिति नहीं मानते। भारतीय आचार्य इस विषय में उनसे सहमत नहीं हैं क्योंकि उसकी दृष्टि में सीता की कथा से अधिक 'करुणा' प्रसंग कदाचित् और कोई नहीं है। इस अन्तर के लिए दोनों के देश-काल और तज्जन्य संस्कार उत्तरदायी हो सकते हैं।

करुण रस का आस्वाद :

भारतीय काव्य-शास्त्र का प्रतिनिधि मत तो यही है कि करुण रस का आस्वाद भी शृंगार आदि की भाँति सुखात्मक ही होता है। करुण के साथ रस शब्द का प्रयोग ही इसके आनन्द का द्योतक है। रसवादी आचार्यों ने इस प्रश्न को प्रायः स्वतः सिद्ध मानकर अधिक तर्क-वितर्क नहीं किया—मानो करुण का रसत्व ही अपने आप में इस प्रश्न का अन्तिम उत्तर हो। फिर भी उनके पास इस विषयता का निश्चित समाधान था, इसमें सन्देह नहीं हो सकता। इस समाधान के प्रायः तीन रूप हैं — (१) काव्य-रस अलौकिक होता है अतः लौकिक कार्य-कारण सम्बन्ध उसके लिए अनिवार्य नहीं है। दुःख से दुःख की उत्पत्ति तो लौकिक नियम है। किन्तु कवि की अलौकिक प्रतिभा के स्पर्श से काव्य में दुःख से सुख की उत्पत्ति भी सम्भव हो जाती है—यही काव्य की अलौकिकता है।

(२) दूसरा समाधान अपेक्षाकृत अधिक गम्भीर है। भट्टनायक की स्थापना

के अनुसार काव्य में प्रत्येक भाव साधारणीकृत होकर अन्तर्गत भोग्य बन जाता है। इस प्रकार भाव की विनिष्टता नष्ट हो जाती है। व्यक्ति-सम्बन्ध से मुक्त हो जाने पर उसके स्थूल लौकिक सम्बन्ध नष्ट हो जाते हैं अर्थात् उसका रूप सामान्य जीवन-गत अनुभूति की अपेक्षा अधिक उदात्त और अवदात्त हो जाता है। भारतीय दर्शन की शब्दावली में व्यक्तित्व 'अत्मा' की चेतना में मग्न नहीं है, किन्तु व्यक्ति की सीमाओं से मुक्त 'भूमा' की चेतना में परम सुख की उपलब्धि है। इसी न्याय में काव्य में शोक आदि अप्रिय भाव भी साधारणीकृत होकर व्यक्ति-सम्बन्ध-जन्य दोषों से मुक्त रसमय बन जाते हैं। स्वर्गीय पं० केशवप्रसाद मिश्र ने योग की 'मधुमती भूमिका' के आधार पर इसे काव्य की 'रगवती भूमिका' कहा है।

(३) तीसरा समाधान अभिव्यक्तिवादियों की ओर से प्रस्तुत किया गया है। इनका कहना है कि रस की उत्पत्ति नहीं होती, अभिव्यक्ति होती है। यदि उत्पत्ति होती तब तो शोक से शोक की उत्पत्ति का तर्क काव्य पर लागू हो सकता था किन्तु रस की तो अभिव्यक्ति होती है अर्थात् काव्य-नाट्य गुणों के प्रभाव से प्रेक्षक की आत्मा में रजोगुण तथा तमोगुण का तिरोभाव और सतोगुण का उद्रेक होता है—जिसके परिणामस्वरूप उसका आत्मानन्द 'रस' रूप में अभिव्यक्त हो जाता है। सत्व का उद्रेक और रज-तम का तिरोभाव आनन्द की स्थिति है जिसमें दूरांग भाव विद्यमान नहीं रह सकता। अतः रसत्व को प्राप्त होने पर, सत्व के पूर्ण उद्रेक तथा रजोगुण-तमोगुण के नाश के कारण, शोक आदि की कटुता स्वतः नष्ट हो जाती है और आनन्दमयी चेतना शेष रह जाती है।

संस्कृत के प्रतिनिधि आचार्यों ने सारत ये ही तीन समाधान प्रस्तुत या व्यजित किये हैं। किन्तु कुछ स्वतन्त्रचेता आचार्य अपवाद भी हैं। उदाहरणार्थ नारदानन्द ने रस-दर्शन के ही आधार पर एक चौथा समाधान प्रस्तुत किया है। उनका तर्क यह है : यद्यपि यह संसार दुःखमोहादि से क्लृप्त है, फिर भी जीवात्मा राग, विद्या और कला—अपने इन तीनों तत्त्वों के द्वारा उनका भोग करना है। इनमें राग गुणत्व का अभिमान है, विद्या राग का वह उपादान है जिसके द्वारा अविद्या ने आच्छन्न चेतन्य का ज्ञान अभिव्यक्त हो जाता है, और कला आत्मा को अभिव्यजित (प्रक्षोभित) करने वाला हेतु है। इसी न्याय में प्रेक्षक भी शोक, भय, रानि आदि से निःपन्न करण, भयानक, बोभन आदि रसों का अपने आत्मस्थ तीन तत्त्वों—राग, विद्या और कला के द्वारा 'चर्यण' करता है।

नारदानन्द तो अन्तस्त्वोगत्वा भाववादियों की परिधि में ही रहे हैं। पण्डित ब्रह्मदत्त और उनमें भी अधिक नाट्य-दर्पण के लेखन-द्वय रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने

शास्त्रीय परम्परा के विरुद्ध अत्यन्त निर्भीक शब्दों में यह स्थापना की है “सुखदुःखात्मकोरसः” (नाट्यदर्पण—श्लोक ०६ पृ० ११५८) अर्थात् रस की अनुभूति सर्वत्र सुखात्मक ही न होकर दुःखात्मक भी होती है। इनके अनुसार “तन्नेष्ट विभावादिप्रथितस्वरूपसम्पत्तयः शृंगार-हास्य-वीरादभुत-शान्ताः पञ्चसुखात्मनोऽपरे पुनरनिष्टविभावाद्युपनातात्मानः करुण-रौद्र-बीभत्स-भयानकाश्चत्वारो दुःखात्मानः” (नाट्यदर्पण पृ० १०९) अर्थात् शृंगार, हास्य, वीर, अद्भुत और शांत (इष्टविभावादि पर आश्रित रहने के कारण) सुखात्मक हैं और करुण, रौद्र, बीभत्स और भयानक (अनिष्ट विभावादि से उपनीत होने के कारण) दुःखात्मक हैं। तब फिर प्रश्न उठता है कि ऐसी स्थिति में सामाजिक करुण आदि का प्रेक्षण या श्रवण क्यों करता है? नाट्यदर्पण में इसका विस्तृत उत्तर दिया गया है

“यत् पुनरेभिरपि चमत्कारो दृश्यते स रसास्वादविरामे सति यथावस्थितवस्तु-प्रदर्शकेन कवि-नटशक्तिकौशलेन। विस्मयन्ते हि शिरश्छेदकारिणाऽपि प्रहारकुशलेन वैरिणा शौण्डीरमानिनः। अनेनैव च सर्वा गाह्यादकेन कवि-नटशक्तिजन्मना चमत्कारेण विप्रलब्धा परमानन्दरूपता दुःखात्मकेष्वपि करुणादिषु सुमेषसः प्रतिजानते। एतदास्वादोलोत्येन प्रेक्षका अपि एतेषु प्रवर्तन्ते। कवयस्तु सुखदुःखात्मकससारानुरूप्येण रामादि-चरितं निबध्नन्तः सुख-दुःखात्मकरसानुविद्धमेव ग्रन्थन्ति। पानकमाधुर्यमिव च तीक्ष्णा-स्वादेन दुःखास्वादेन सुतरा सुखानि स्वदन्ते इति।”

(नाट्यदर्पण पृ० १५६)

इसका सारांश यह है कि करुण, रौद्र आदि के द्वारा भी जो चमत्कार की प्रतीति होती है उसका कारण है यथार्थवस्तु-प्रदर्शन में निपुण नट का कौशल। शौर्य-गवित वीर शत्रु के शिरश्छेदकारी प्रहार-कौशल को देखकर भी विस्मय-विमुग्ध हो जाते हैं। प्रेक्षक इसी चमत्कार के लोभ से करुणादि दृश्यों को देखता है—इस चमत्कार से ही प्रवर्तित होकर वह दुःखात्मक दृश्यों में आनन्द की प्रतीति करता है। उधर कवि भी सुखदुःखात्मक ससार के अनुरूप रामादि के चरित्र को सुखदुःखात्मक रस से अनुविद्ध प्रस्तुत करते हैं। जिस प्रकार मिर्च आदि के संयोग से पानक (सोठ) के स्वाद में चमत्कार आ जाता है, इसी प्रकार दुःख के तीक्ष्ण आस्वाद से सुख और भी आस्वाद्य हो जाता है।

इस विवेचन से पूर्वोक्त चार समाधानों के अतिरिक्त दो और समाधान उपलब्ध होते हैं

(५) करुण रस से प्राप्त आनन्द (चमत्कार) काव्य-कौशल अथवा काव्य तथा

नाट्य दोनों के समवेत कीशल पर आवृत रहता है। प्रेक्षक या श्रोता करण रस में आनन्दानुभूति नहीं करता, वरन् उसकी अभिव्यजना करने वाले कवि तथा अभिनेता के कलानैपुण्य से चमत्कृत होता है। इस चमत्कार से ही करण रस में आनन्द की भांति अथवा आभास हो जाता है।

(६) जीवन में अपार वैविध्य है। पट्टरसों में जहाँ मधुर रस है, वहाँ तिक्त और अम्ल रस भी। विपरीत स्वादु होने पर भी सभी को 'रस' नाम से अभिहित किया जाता है और प्रपानक आदि में रसना-रसिक इनका 'रस' लेते हैं। इसी प्रकार नव रस में एक और रतिमूलक शृंगार है तो दूसरी ओर शोकमूलक करुण भी। अनुभूत्यात्मिक रूप सर्वथा विपरीत होने पर भी शास्त्र में इनका नाम 'रस' ही है और काव्य के 'प्रपानक' में सहृदय इन सभी का आस्वादन करते हैं।

इस प्रकार 'दुःख में सुख' की इस विषम समस्या के भारतीय काव्य-शास्त्र यह मौलिक समाधान प्रस्तुत करता है।

काव्य की मृष्टि आलोचिक है, वह नियतिकृत नियमों से रहित नाना चमत्कार-मयी है अतः लोकानुभव से भिन्न दुःख से सुख की उद्भूति उसमें गहज-सम्भव है। यह मूलतः वही तर्क है जिसको कलावादियों ने—ब्रेटले, कनाइव वैंल आदि ने बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में नवीन रूप में पुनः प्रस्तुत किया है। "पहले तो यह अनुभव अपना उद्देश्य आप ही है, अपने ही लिए उगकी स्पृहा की जा सकती है, इसका अपना निजी मूल्य है। दूसरे काव्य की दृष्टि से उसके इस निजी मूल्य का महत्त्व है क्योंकि सामान्य अर्थ में वस्तु-जगत् का एक अंग होना या उसकी अनुकृति होना इसका स्वभाव नहीं है, यह तो अपने आप में ही एक दुनिया है—स्वतंत्र, स्वतःपूर्ण और स्वायत्त।

(ब्रेटले—प्राक्सफर्ड लेक्चर्स, पृ० ५)

रस की अनुभूति माधारणीकृत अनुभूति होने के कारण व्यक्ति-बद्ध रागद्वेष ने मुक्त होती है—अतः करुण आदि रसों में शोकादि का दण्ड नष्ट हो जाता है, शुद्ध भाव "आम्वाद" रूप में दोष रह जाता है। इस तर्क का नकेत वास्तव में धरतर में भी मिल जाता है, किन्तु वह अत्यन्त अविकसित रूप में है। प्रो० पुचर ने जिन वादवायवी में उसे प्रस्तुत किया है, वह यूरोप के विकासशील आलोचना-शास्त्र ने प्राप्त प्राधुनिक गन्धर्वनी है। उग दृष्टि ने भारतीय आचार्य भट्टनायक का महत्त्व समझा है : उन्होंने अत्यन्त तर्कनगत् तथा तात्त्विक गद्दों में माधारणीकरण के द्वान "करण" आदि के भोग का प्रतिपादन किया है।

भट्टनायक के सिद्धान्त में एक और समाधान का नवेत मिला है : काव्य-

निबद्ध अनुभव प्रत्यक्ष न होकर भावित अनुभव होते हैं, अतः कटु अनुभवों की प्रत्यक्ष अनुभूत कटुता उनमें नहीं रह जाती, वरन् कल्पना के चमत्कार का समावेश हो जाता है जिससे शोक भी आस्वाद्य बन जाता है। पश्चिम के आलोचना-शास्त्र में यह मत काफी प्रचलित रहा है।

रस का परिपाक सत्त्व के उद्रेक की अवस्था में ही होता है—अर्थात् ऐसी अवस्था में होता है जब रजोगुण और तमोगुण तिरोभूत हो जाते हैं और सहृदय की चेतना सतोगुण से परिव्याप्त हो जाती है। यह अवस्था सुख की अवस्था है, इसमें तमोगुण से उत्पन्न (मोह-विकारी) शोक की कटु अनुभूति सम्भव नहीं है। यह शब्दावली भारतीय काव्य-शास्त्र की अपनी पारिभाषिक शब्दावली है, वर्तमान यूरोप का मनोविज्ञान अथवा प्राचीन-नवीन आलोचना-शास्त्र इससे परिचित नहीं है। परन्तु शब्द-भेद को हटा देने से उपर्युक्त मत अधिक अपरिचित नहीं रह जाता। अभिनव का सत्वोद्रेक वास्तव में अरस्तू के “विरचन”, रिचर्ड्स के अतवृत्तियों के सामंजस्य और शुक्लजी द्वारा प्रतिपादित हृदय की मुक्तावस्था से बहुत भिन्न नहीं है। भेद केवल विचार-पद्धति का है अरस्तू ने चिकित्सा-शास्त्र की पद्धति और शब्दावली ग्रहण की है, रिचर्ड्स ने मनोविज्ञान की, शुक्लजी ने आलोचना-शास्त्र की और अभिनव आदि ने दर्शन (अधिमानस-शास्त्र)^१ की। तमोगुण और रजोगुण के तिरोभाव के उपरांत सत्य का भाव शेष रहना अरस्तू के शब्दों में “कटु भावों का रेचन और तज्जन्य मन शान्ति” ही तो है। अन्तर केवल “उद्रेक” शब्द पर आश्रित है जिसका विवेचन आगे करेंगे।

शारदातनय का समाधान इसी का विकास है। उसका आधार यह है कि आत्मा नित्य आनन्दरूप है। उसकी आनन्दमयी प्रवृत्ति इतनी प्रबल है कि वह ससार के दुःखमोहादि मायाजन्य कलुषों पर अनिवार्यतः विजय प्राप्त कर उन्हें भोग्य बना लेती है। करुण रस के आस्वाद्य का मूल कारण आत्मा की यही आनन्दमयी प्रवृत्ति है। यह समाधान शुद्ध भारतीय आनन्दवाद पर आधारित है—करुणा-प्रधान मसीही दर्शन पर आश्रित पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में इसकी प्रतिध्वनि भी प्रायः नहीं मिलती।

कला का सौन्दर्य करुण के उद्वेग को चमत्कार में परिणत कर देता है। कला का आधारभूत सिद्धान्त है सामंजस्य—अनेकता में एकता की स्थापना। अतवृत्तियों का समन्वय करने के कारण यह प्रक्रिया अपने आप में सुखद होती है इसे ही कला-सृजन या सौन्दर्य की सृष्टि का आनन्द कहते हैं। कला-सृजन के समय

कवि तथा कलानुभूति के समय सहृदय का चित्त इस प्रकृत्या द्वारा समाहित होकर उक्त आनन्द का अनुभव करता है । इसके अतिरिक्त नमृद्व अभिव्यजना, विविष्ट पद-रचना, संगीत-गुण तथा नाटक में नाट्य-प्रसाधन आदि "काव्यालंकार"-जन्य आह्लाद भी कर्ण की कटुता को नष्ट करने में सहायक होता है ।

यूरोप के आलोचना-शास्त्र में भी इसी मन की स्थापना की गई है : वहाँ इसे "काव्य-रूप सिद्धान्त" के नाम से अभिहित किया जाता है । इस सिद्धान्त के अनुसार काव्य-रूप के मोन्दर्य से कर्ण रस की कटुता नष्ट हो जाती है और सहृदय का चित्त चमत्कार का अनुभव करता है ।

अन्तिम समाधान उपर्युक्त समाधान की अपेक्षा अधिक दार्शनिक है—मानव-प्रकृति त्रिगुणात्मक है, मधुर और कटु दोनों प्रकार की अनुभूतियाँ जीवन का अंग हैं । मानव जीवन के वैविध्य में रस लेता है, अतः कर्ण आदि के प्रदर्शन या अभिव्यजन में उसकी अभिरुचि होना कोई आश्चर्य की बात नहीं है । आधुनिक आलोचना-शास्त्र का "अभिरुचि-सिद्धान्त" भी इससे मिलता-जुलता है । इस सिद्धान्त के अनुसार मानव को मानव-जीवन के सभी अनुभवों में अभिरुचि है—वह जहाँ विवाह आदि मंगल-वृत्तियों में रस लेता है, वहाँ मृत्यु आदि से सम्बद्ध दुर्घटनाओं में भी उसकी कम रुचि नहीं है । वरयात्रा और शवयात्रा दोनों में मानव का उत्साह दृष्टव्य है । इसी न्याय से कामद और प्रासद दोनों प्रकार के दृश्यों में प्रेक्षक की दिनचस्पी होती है ।

एन छह समाधानों के अतिरिक्त बौद्ध-दर्शन के दुःखवाद पर आधारित एक और भी समाधान भारतीय शास्त्र की ओर से प्रस्तुत किया जा सकता है । बौद्ध दर्शन के अनुसार दुःख प्रथम भाग्य-सत्य है । इसका सम्यक् ज्ञान जीवन की प्रथम निद्रि है जिस पर अन्य सिद्धियाँ आश्रित हैं । अतः कर्ण रस जीवन का आद्य रस है । सत्य की उपलब्धि में जो आनन्द निहित रहता है, वही आनन्द जीवन में कर्ण का अभित्य प्रतिपादन करने वाले काव्य में प्राप्त होता है । भारत में दुःखवाद का प्रतिपादन प्रधानतः बौद्ध दर्शन में ही हुआ है अतः कर्ण रस का यह दुःखवादी समाधान केवल वही से उपलब्ध है ।

यूरोप के दर्शन तथा आलोचना-शास्त्र में दुःखवादियों प्रस्तुत ने समस्या के प्रायः उन्नी प्रकार के समाधान उपस्थित किये हैं । जर्मनी के प्रसिद्ध दुःखवादी दार्शनिक पापेनहाइम का तर्क है कि ग्रामीर जीवन के गम्भीर और दुःखमय पक्ष को महत्व देती है, जीवन की व्यर्थता एवं जगत-प्रपञ्च की अनारता को व्यक्त कर चरम नृत्य का उत्पादन उसका प्रयोजन है । सत्य की यही उपलब्धि प्रेक्षक के आनन्द का

कारण है। श्लेगेल का तर्क इससे थोड़ा भिन्न है उसके अनुसार आसदी के द्वारा हमारे मन में इस चेतना का उदय होता है कि पार्थिव जीवन का संचालन किसी अदृष्ट शक्ति (नियति) के हाथ में है जिसके समक्ष मानव का समस्त बल-वैभव तुच्छ है। यह विचार एक ओर अहंकार का शमन करता है और दूसरी ओर दुःख में हमें धैर्य प्रदान करता है। जीवन के इस अलौकिक विधान की अनुभूति निश्चय ही एक उदात्त एवं सुखद भाव है और यही "आसद आनन्द" का रहस्य है। प्रो० बुचर ने अरस्तू के विवेचन में इस सिद्धान्त का भी अनुसन्धान कर लिया है। यहाँ भी हमारा मत यही है कि अरस्तू के आसदी-प्रकरण में इसका बीज मात्र मिलता है, उसका विकास प्रो० बुचर ने परवर्ती शोधों के आधार पर किया है जिस विकसित रूप में बुचर ने उसे प्रस्तुत किया है, वह अरस्तू में निश्चय ही उपलब्ध नहीं है। भारतीय चिन्तक के लिये यह धारणा अज्ञात नहीं है। साहित्य में इस "नियतिवाद" की शत-शत मार्मिक व्यंजनाएँ मिलती हैं। रामायण, महाभारत, पुराण, भक्ति-काव्य और आधुनिक साहित्य में इसकी अनुगूँज स्थान-स्थान पर मिलती है। न जाने कब से भारतीय मन यह गा-गा कर अपने को घोरज देता चला आ रहा है —

करम गति टारे नाहिं टरी ।

मुनि बसिष्ठ से पंडित ज्ञानी सोधि के लगन धरी ।

सीता-हरन मरन दसरथ को बन में विपति परी ॥

परन्तु अन्तर केवल यही है कि इस धारणा ने काव्य-शास्त्र के सिद्धान्त का रूप कभी धारण नहीं किया।

क्यों ?—भारतीय काव्य-शास्त्र के प्राण रस-सिद्धान्त का विरोधी होने के कारण ।

निष्कर्ष उपर्युक्त विवेचन में स्पष्ट है कि अरस्तू का विरेचन-सिद्धान्त भारत के रस-सिद्धान्त से बहुत भिन्न नहीं है—यह कहना कदाचित् असंगत न होगा कि भारतीय रस-सिद्धान्त में प्रकारान्तर से विरेचन-सिद्धान्त अन्तर्भूत है। विरेचन-प्रक्रिया के दो अंग हैं (१) अतिशय उत्तेजना द्वारा मनोवेगों का शमन और (२) तज्जन्य मन-शांति। मनोवेगों की अतिशय उत्तेजना रस-सिद्धान्त के अन्तर्भूत स्थायी भावों के चरम उद्बोध के समानान्तर है। मन शान्ति रस-सिद्धान्त की "समाप्ति" की अवस्था है जब सहृदय श्रोता का मनोमुकुर भौतिक विकार-जन्य मलिनता से मुक्त सर्वथा निर्मल हो जाता है। रस की स्फुरण के समय कवि का मन और रस के आस्वाद के समय सहृदय का मन व्यक्ति-सम्बन्धों से मुक्त होकर अनिवार्यतः समाप्ति की अवस्था को प्राप्त करता है। तमोगुण तथा रजोगुण के तिरोभाव और सत्व की परिव्याप्ति की स्थिति वही है। परन्तु इसके आगे भेद हो जाता है। अरस्तू का विरेचन-सिद्धान्त

यहीं रस जाता है—यदि प्रो० बुचर के आख्यान को स्वीकार कर लें तो भी अधिक से अधिक यह कहा जा सकता है कि इन समाहित की स्थिति में प्रेक्षक या श्रोता का मन कला के आनन्द का आस्वाद करने में तत्पर हो जाता है। इसका अभिप्राय यह हुआ कि आसदी का आनन्द या तो मन-शान्ति की सुखद स्थिति मात्र है, जिसमें भावों के परिष्कार की सुखद अनुभूति का भी गसावेश है, या फिर वह कला के आनन्द में (जो पर्याप्त मात्रा में बौद्धिक होता है) एकात्म है। अर्थात् अरस्तू के अनुसार आसदी के आस्वाद के तीन तत्त्व हैं :

(१) उद्वेग के शमन से उत्पन्न मन-पाति ।

(२) भावों के परिष्कार की अनुभूति ।

(३) कला-जन्य चमत्कार ।

भारतीय काव्य-शास्त्र के कारण रस और उपर्युक्त आस्वाद में मौनिक अन्तर यह है कि कारण रस उद्वेग का (राहत) शमन मात्र न होकर उसका भोग है। भावों का परिष्कार यहाँ भी यथावत् मान्य है : भाव के साधारणीकरण में उसका परिष्कार स्वतः सिद्ध है, तमोगुण तथा रजोगुण के तिरोभाव में उद्वेग का शमन भी निहित है, परन्तु रस इनके अतिरिक्त है। रस तो भौतिक रागद्वेष से मुक्त आत्मा द्वारा 'अस्मिता' का भोग है—उसके लिए तमोगुण और रजोगुण का तिरोभाव ही पर्याप्त नहीं है, उसके लिए तो आनन्दरूप आत्मा से गत्त्व का प्रचुर उद्रेक अनिवार्य है। यहाँ हम वास्तव में भारतीय दर्शन की सीमा में प्रवेश कर जाते हैं। भारत में आनन्द के विषय में भावात्मक और अभावात्मक दोनों सिद्धान्तों का प्रतिपादन हुआ है। न्याय, वैशेषिक, सांख्य आदि में आनन्द का स्वरूप अभावात्मक माना गया है—उनकी स्थापना है कि दुःख का अत्यन्त विमोक्ष ही अगर्ग है : तदत्यन्तविमोक्षोऽपवर्गः (न्यायमजरी १।१।२२।) किन्तु इनके विपरीत मीमांसा, वेदान्त आदि में आनन्द के भावात्मक रूप की अत्यन्त प्रबल शक्तियों में प्रतिष्ठा की गयी है :

दुःखात्यन्तसमुच्छेदे सति प्रागात्मवर्तिनः

सुखस्य मनसा भुक्तिर्भुक्तिरुक्ता कुमारिलः ।

अर्थात् कुमारिल के अनुसार दुःख का नितान्त समुच्छेद हो जाने पर आत्मा में स्थित नित्य सुख का मनना उपभोग ही मुक्ति है। इन वेदान्ती, मीमांसक आदि प्राचार्यों, वैशेषिकों और वैष्णवों ने न्याय-वैशेषिक-प्रतिपादित अभावात्मक अपवर्ग का उपहान किया है। और वास्तव में अपवर्ग ही भावात्मक स्थापना ही भारतीय दर्शन का प्रतिनिधि निदान्त है जिसके अनुसार आनन्द दुःख का अभाव मात्र नहीं है, वह शुद्ध-शुद्ध आत्मा का "आत्म-भोग" है।

भारत का रस-निदान्त, जैसा कि प्रसाद जी ने स्पष्ट किया है, वैद-दर्शन पर

आधृत है अतः उसका स्वरूप भी तदनुकूल आत्मानन्द-प्रधान ही है। भारतीय काव्य-शास्त्र का शैवाचार्य अभिनव-प्रतिपादित प्रायः सर्वमान्य अभिव्यक्तिवाद सिद्धान्त अत्यन्त भावात्मक “रस” की ही स्थापना करता है। यह रस शोकादि भावों के उन्नयन से भी आगे आत्मानन्द का भोग है। यह शांति-रूप नहीं है, भोग-रूप है। कलाजन्य चमत्कार, भावों की परिष्कृति आदि उसकी सहायक अथवा आनुपंगिक उपलब्धियाँ हैं वह स्वयं उनसे कही ऊपर है।

भारत के अन्य प्रमुख सिद्धान्तों की भाँति, उसका रस-सिद्धान्त भी अध्यात्म-वाद पर आधृत है उसको यथावत् ग्रहण करने के लिए आत्मा की स्थिति और उसकी सहज आनन्दरूपता में विश्वास करना आवश्यक है। आधुनिक आलोचक को इसमें कठिनाई हो सकती है। परन्तु उपर्युक्त स्थापना विज्ञान के विरुद्ध नहीं है, मनो-विज्ञान भी उसकी पुष्टि करता है। दुःख और सुख भावों के ये दो अनुभूत्यात्मक रूप हैं। इच्छा की (प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष) विफलता की अनुभूति दुःखात्मक होती है और इच्छा-पूर्ति या सफलता की अनुभूति सुखात्मक। अब प्रश्न यह है कि दुःख और सुख का परस्पर सम्बन्ध क्या है? कुछ विचारक दुःख के अभाव को ही सुख मानते हैं—उनके अनुसार दुःख की स्थिति भावात्मक है और सुख की अभावात्मक। उनका तर्क यह है कि व्यावहारिक जीवन में विभिन्न प्रकार की बाधाओं के कारण हमें दुःख की अनुभूति होती है और उनके निराकरण से सुख की, अतः दुःख का अभाव ही सुख है। यह तर्क सामान्यतः ग्राह्य प्रतीत होता है, परन्तु इसमें एक सूक्ष्म हेतुभास विद्यमान है। उदाहरण के लिए शिर-शूल दुःख का कारण है, उसके शमन से हमें राहत मिलती है—प्रायः प्रसन्नता भी होती है। तो क्या शिर-शूल का अभाव ही आनन्द है? नहीं। वास्तव में रोगविशेष की शांति से हमने स्वास्थ्य का लाभ किया इससे मन क्लेश-मुक्त तथा विशद हो गया। यह तो रोग-शांति का तर्क-सम्मत परिणाम है, परन्तु इसके आगे जो प्रसन्नता होती है उसका कारण रोग-शान्ति नहीं है, वरन् यह आश्वासन है कि अब हम जीव के भोग में समर्थ हैं जिसके पीछे कदाचित् अपनी विजय का भाव भी लगा हुआ है। ऋण-शोध से आत्मा प्रायः अत्यन्त विशद हो जाती है, किन्तु एक तो यह विशदता सर्वदा अनिवार्य नहीं है—कभी-कभी ऋण-शोध के उपरान्त मन में एक प्रकार की ग्लानि और आतंक-सा भी शेष रह जाता है, दूसरे इसमें और लाभ-जन्य आनन्द में स्पष्ट अन्तर है। एक ऋणात्मक है, दूसरा धनात्मक। ऋण-शोध के पश्चात् भी प्रसन्नता का अनुभव हो सकता है, परन्तु उसका कारण ऋण-मुक्ति न होकर यह विश्वास है कि अब मेरे लिए लाभ का मार्ग प्रशस्त हो गया है। अभिज्ञान-शाकुन्तलम् के चतुर्थ अंक में कालिदास की पारदर्शनी प्रतिभा ने इन दोनों मनोदशाओं का भेद स्पष्ट किया है—शकुन्तला को विदा करने के पश्चात् कण्व को

जो अनुभव होता है उसे कानिदाग भ्रानन्द की मजा नहीं देते, वह तो आत्मा का वैयर्थ मात्र है जो न्यास के भार में मुक्त होने पर या शृण-मोक्ष के उपरान्त प्राप्त होता है—

जातो ममायं विषयः प्रकामं,
प्रत्यपितन्यास इवान्तरात्मा ।

इसके अनिरिक्त चतुर्थ श्रक में ही एक और प्रकरण है : शकुन्तला के इन कातर प्रश्न के उत्तर में कि भव में तात के दर्शन कब करूंगी कण कहते हैं .

भूत्वा चिराय चतुरन्तमहोत्पत्नी
दोष्यन्तिमप्रतिरथं तनयं निवेश्य ।
भर्त्रा तदपितकुटुम्बभरेण सार्धं
शान्ते करिष्यसि पवं पुनराश्रमेऽस्मिन् । ४।२०।

अर्थात्—यदि तिय बहुत विषय भूपति की । सौतिनि चार कीन वसुमति की करके व्याह सुवन समरथ की । मारग रुके न जाके रथ की ॥

वंकं ताहि कुटुम्ब की भारा । तजि के राजकाज व्यवहारा ॥

पति तेरी तुहि संग ले ऐहै । या आश्रम तब तू पग देहै ॥ (लक्ष्मणमिह)

कण्व के जीवन में यह प्रसंग आया या नहीं इसके विषय में शकुन्तलाम् मौन है और महाभारत भी । परन्तु उनकी यह मनोदशा आत्मा का वैयर्थ मात्र न होकर भ्रानन्दरूपिणी होती इसमें सदेह नहीं किया जा सकता । सहृदय पाठक कल्पनात्मक तादात्म्य के द्वारा दोनों का अन्तर स्पष्ट अनुभव कर सकते हैं । कण्व की विदा और पुण्यधू के आगमन के समय गृहस्थ की दो भिन्न मनोवृत्तियाँ मेरे कथन की पुष्ट करँगी ।

सुख का अर्थ है सु+ख=आत्मा की वृद्धि और दुःख का अर्थ है दुः+ख आत्मा की क्षति । मनोविज्ञान के दृष्टी में सुख की चेतना का उत्कर्ष और दुःख की चेतना का अपकर्ष कह सकते हैं । अतः दुःख के अभाव का अर्थ हुआ आत्मा की क्षति की पूर्ति—अथवा चेतना के अपकर्ष का निराकरण । यह स्थिति भी निश्चय ही अनुगूँ है परन्तु आत्मा की वृद्धि अथवा चेतना के उत्कर्ष के समकक्ष तो वह नहीं हो सकती । भरत-प्रतिपादित विरेचन-जन्म प्रभाव तथा भट्टनायक-अभिनव के रस में यही अन्तर है और यह अन्तर आधारण नहीं है, 'क्षतिपूर्ति' और 'लाभ' का अन्तर है ।

साधारणतः यह प्रसंग यही समाप्त हो जाना चाहिए । किन्तु मेरे जिज्ञासु मन का परितोष अभी नहीं हुआ और मेरी भाँति कदाचित् अन्य जिज्ञासुओं के मन में भी अभी यह शंका विद्यमान हो सकती है । मान लिया कि भाग्यीय कारण रस की स्थिति भरत के प्राग्द-रूप प्रभाव ने अधिक उदात्त है, परन्तु क्या वह अधिक उदा भी है ? इन शंका का समाधान शास्त्र की दृष्टि में ऊपर किया जा चुका है, यहाँ

हम शास्त्र का आश्रय न लेकर सहृदय के अनुभव को ही प्रमाण मानकर चलना चाहते हैं। कर्ण-रस प्रधान नाटक या काव्य का प्रेक्षण-श्रवण सहृदय किस लिए करता है ? इसका एक सीधा उत्तर है—आनन्द के लिए। आनन्द-उपलब्धि की प्रक्रिया और आनन्द के आधार के विषय में मतभेद हो सकता है, परन्तु आनन्द की प्रयोजनता असंदिग्ध है। यदि यह उत्तर स्वीकार्य है, तब तो शंका निश्चेष हो जाती है। किन्तु हम यह देख चुके हैं कि यह उत्तर सर्वमान्य नहीं है। रामचन्द्र-गुणचन्द्र, आई० ए० रिचर्ड्स, रामचन्द्र शुक्ल जैसे तत्त्वविद् इसे स्वीकार नहीं करते। आनन्द के विकल्प दो हैं—(१) मनोरागो का समजन और परिष्कार—आसदी आदि के प्रेक्षण से हमारी अन्तर्वृत्तियों का समजन और परिष्कार होता है, यही उसकी सिद्धि है—इसी के लिए हमें उसके प्रति आग्रह है। (२) जीवन में अनुराग—हमें जीवन के प्रति अनुराग है अतः उसके हर्ष-विषादमय सभी रूपों के प्रति हमारी अभिरुचि है, वरयात्रा में भी हमें उत्साह है और शवयात्रा में भी। इनमें से पहला विकल्प अर्थात् अन्तर्वृत्तियों का समञ्जन और परिष्करण तो निश्चय ही एक उपलब्धि है। अन्तर्वृत्तियों के परिष्कार से हमारी चेतना का उत्कर्ष—अथवा आत्मा की वृद्धि होती है। दूसरा विकल्प भी अधिक भिन्न नहीं है—स्थूल भौतिक अर्थ में नहीं वरन् तात्त्विक अर्थ में जीवन के प्रति अनुराग या आस्था का नाम ही आस्तिक भाव है। जीवन की मूल वृत्ति यही है और जीवन के भोग (आनन्द) का आधार भी यही है, इसका विचलन क्लेश है और अविचल भाव आनन्द। शवयात्रा में सहृदय का उत्साह दुःख-मूलक नहीं होता, उसमें एक ओर दिवगत व्यक्ति के जीवित सम्बन्धियों के प्रति कर्तव्य का आनन्द और दूसरी ओर मृत्यु की बाधा से अनवरुद्ध जीवन-प्रवाह में आस्था का आनन्द विद्यमान रहता है। इसलिए मैं इन दोनों विकल्पों को केवल दृष्टि-भेद मानता हूँ। वास्तव में ये विकल्प आनन्द के स्वरूप की अशुद्ध धारणा पर आधृत हैं—आनन्द की परिकल्पना हमारे यहाँ बड़े गम्भीर रूप में की गयी है। वह मनोरजन, लज्जत या प्लेजर का पर्याय नहीं है। इसीलिए भारतीय दर्शन में उसकी उपमा समुद्र से दी गयी है—जीवन के सुख-दुःख जिसकी लहरों के समान हैं। जिस प्रकार असंख्य लहरों को अपने वक्ष पर खिलाती हुई समुद्र की अन्तर्धारा आत्मस्थ बहती रहती है, इसी प्रकार अनेक कर्ण-मधुर अनुभूतियों से खेलती हुई आत्मा या चेतना की अन्तर्धारा अपने सुख में निरन्तर प्रवाहित रहती है। उदात्त काव्य—वह चाहे शृंगार-मूलक हो या कर्ण-मूलक सहृदय-के मन को शृंगार और कर्ण की लौकिक अनुभूति से नीचे इसी अन्तर्धारा में निमज्जन का सुयोग प्रदान करता है। इसी अर्थ में रस अखण्ड है और उसमें आस्वाद-भेद नहीं है।

भारतीय नाट्य-साहित्य

प्राचीन नाट्य-साहित्य

हिन्दी नाट्य-साहित्य

संस्कृत नाटकों का उद्भव और विकास

—डॉ० भोलाशंकर व्यास

नृत्य-विशारदों ने संगीत, काव्य एवं नाटक के आदिम बीज आदिम जातियों की उन कर्मकाण्डीय पद्धतियों में ढूँढे हैं, जिन्हें वे 'टोटम' के नाम से अभिहित करते हैं। अफ्रीका, पोलिनेशिया न्यूजीलैंड आदि की आदिम जातियाँ समय-समय पर एक-त्रित होकर सामूहिक गान, नृत्य तथा अभिनय करती आज भी देखी जाती हैं, यही गान और नृत्य धीरे-धीरे सम्य जातियों में परिष्कृत होकर एक ओर संगीत, दूसरी ओर काव्य, तीसरी ओर नाटक (रूपक) का स्वरूप धारण करते हैं। 'नाटक' शब्द का प्रयोग यहाँ हम 'नाटक साहित्य' के अर्थ में न कर उसकी प्रायोगिक या अभिनयात्मक पद्धति के लिए कर रहे हैं। जहाँ तक 'साहित्य'-विशेष के अर्थ में 'नाटक' के प्रयोग की बात है, उसे एक प्रकार से 'काव्य' का ही अंग मानना होगा। आदिम जातियों का समाज ज्यों-ज्यों विकास की ओर बढ़ता जाता है, त्यों-त्यों उनका 'जादू' भी 'धर्म' के रूप में विकसित होने लगता है। द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी विद्वानों ने इसका कारण आर्थिक परिस्थिति का विकास माना है। जब यायावर तथा अव्यवस्थित आदिम समाज कृषि के अन्वेषण से व्यवस्थित जीवन व्यतीत करने लगता है, तो उसके जीवन में एक अपूर्व गुणात्मक परिवर्तन हो आता है, और वह आदिमयुगीन जादू, जिसमें मूलतः धर्म के बीज विद्यमान थे, धर्म का रूप धारण कर लेता है। इस तरह संगीत और नृत्य धर्म के भी अंग बन बैठते हैं। जब आर्यों ने भारत में प्रवेश किया, उस काल में वे आदिम सम्यता को बहुत पीछे छोड़ चुके थे। यद्यपि आरम्भ में वे घुमक्कड़ तथा पशुचारण-जीवन का यापन करते थे, किन्तु सप्तसिंधु प्रदेश में आकर वे क्रमशः कृषि से जीवन-निर्वाह करने लगे। इसी समय आर्यों ने एक निश्चित धार्मिक संगठन को जन्म दिया। वैदिक कर्मकाण्ड में संगीत एवं नृत्य का समुचित विनियोग होता था। संगीत ने ही एक ओर वैदिक काव्य तथा दूसरी ओर साम-गान की पद्धति को विकसित किया, तथा नृत्य एवं अभिनय ने नाट्य को। नृत्य का उल्लेख वैदिक साहित्य में बहुत मिलता है। ऋग्वेद में ही वैदिक कवि ने उषा का वर्णन करते समय उसे उन 'नृत्य' (नर्तकी) के रूप में देखा था, जो अपने अधखुले लावण्य को प्रकाशित करती हैं। इस प्रकार मूलतः संस्कृत या भारतीय नाटकों का बीज इसी वैदिककालीन नृत्य में माना जा सकता है, जो वैदिक धर्म तथा कर्मकाण्ड का एक अंग था।

यद्यपि सस्कृत नाटको की अखंड परम्परा ईसा की प्रथम शताब्दी के पूर्व से नहीं मिलती, तथापि यह निश्चित है कि अश्वघोष के बहुत पहले से जनता का रग-मच अवश्य विकसित हो गया होगा, तभी तो वह 'साहित्य' के रूप में ढल पाया। यही कारण है, सस्कृत नाटको के उद्भव के लिए हमें अश्वघोष से कई शताब्दियों पूर्व वैदिक साहित्य तक में बिखरे उन बीजों की छानबीन करनी पड़ती है, जो समय पाकर सस्कृत नाट्य-साहित्य के रूप में पल्लवित हुए। वैसे सस्कृत नाटको के विकास के विषय में एक परम्परावादी मत भी है, जो इसकी दैवी उत्पत्ति का सकेत करता है। इस मत का उल्लेख भरत के नाट्य-शास्त्र के प्रथम अध्याय में हुआ है। इसके अनुसार त्रेता-युग में देवताओं की प्रार्थना पर पितामह ब्रह्मा ने शूद्रादि के लिए नाट्यवेद नामक पंचम वेद की रचना इसीलिये की थी कि उनके भोक्ष का कोई साधन न था। नाट्यवेद की रचना में ब्रह्मा ने ऋग्वेद से पाठ्य, यजुर्वेद से अभिनय, सामवेद से गीत तथा अथर्ववेद से रस को ग्रहण किया तथा इस पंचम वेद की रचना कर इसे भरत मुनि को प्रयोगार्थ सौंप दिया। भरत ने सौ शिष्यों तथा सौ अप्सराओं को नाट्य-कला की व्यावहारिक शिक्षा दी तथा उनकी सहायता से सर्वप्रथम अभिनय किया, जिसमें भगवान् शंकर तथा भगवती पार्वती ने भी योग दिया। किन्तु इस दैवी उत्पत्ति को निश्चित प्रामाणिकता नहीं दी जा सकती। हाँ, वैसे इसमें भी एक तथ्य अवश्य है कि नाट्य के उदय में शूद्रों का खास हाथ रहा है, तथा प्रो० जागीरदार ने इस तथ्य पर विशेष जोर देते हुए अपनी अलग मत-सरणि स्थापित की है, जिसका सकेत हम यथावसर करेंगे।

हम देखते हैं कि नाट्य-कला में प्रमुखतया दो तत्त्व पाये जाते हैं—सवाद तथा अभिनय। इन दोनों तत्त्वों में से प्रथम तत्त्व (सवाद) ऋग्वेद में ढूँढा जा सकता है। ऋग्वेद के कई सूक्त सवादपरक हैं। इन सवाद-परक सूक्तों में इन्द्रमरुत् सवाद (११६५, ११७०), विश्वमित्र-नादी-सवाद (३३३), पुरूरवस्-उर्वशी सवाद (१०५६), यम-यमी सवाद (१०१०) का खास तौर पर उल्लेख किया जा सकता है। इन्हीं संवादों को देखकर प्रो० मैक्समूलर ने यह स्थापना की थी कि इन सवादात्मक सूक्तों का यज्ञ के समय इस ढंग से पाठ किया जाता रहा होगा कि प्रत्येक पात्र के लिए एक-एक ऋत्विक् रहता होगा, जो तत्तत् पात्र की उक्ति वाली ऋचा का शसन करता होगा। प्रो० मैक्समूलर के इस मत की पुष्टि अन्य पाश्चात्य विद्वानों ने भी की है। प्रो० सिलवन लेवी ने ऋग्वेद काल में अभिनय की स्थिति मानी है। उनका कहना है कि वैदिक काल में संगीत अत्यधिक विकसित हो चुका था इसकी पुष्टि सामवेद से होती है। साथ ही ऋग्वेद में उन नर्तकियों का उल्लेख है, जो सुन्दर वेशभूषा में सुसज्जित हो नृत्य करती हैं तथा युवकों को अपनी ओर आकृष्ट करती हैं। इसके साथ ही

अथर्ववेद में लोगो के नाचने-गाने का उल्लेख है। अतः इस निष्कर्ष पर पहुँचने में कोई विरोध नहीं दिखाई देता कि ऋग्वेद के काल में नाट्यात्मक अभिनय का प्रचार था। यह नाट्यात्मक अभिनय धार्मिक प्रकृति का था, तथा पुरोहित-वर्ग देवताओं तथा ऋषियों की भूमिका में आकर उनका अभिनय करते थे। तेवी तथा मैक्समूलर की भाँति हर्तोल ने भी ऋग्वेद के सूक्तों में नाटको के बीज माने हैं। पर इन विद्वानों के मतों में यह त्रुटि है कि वे इन संवाद-सूक्तों को नाटको के स्वनापत्य ही समझ बैठे हैं इंग्लिये डॉ० ए० बी० कीप को इनके मत का प्रथम अंश तो ग्राह्य है कि ऋग्वेद में नाटको के बीज अवश्य विद्यमान हैं, किन्तु उक्त संवादों को नाटकीय संवाद मानने से वे सहमत नहीं, उनके मत से वे केवल पुरोहित्य कर्म के संवाद हैं। इस तरह इन सभी विद्वानों ने संस्कृत नाटको का उद्गम-स्रोत भी यूनानी नाटकों की भाँति धार्मिक क्रिया-कलाप में ढूँढा है।

इसी ने मिलता-जुलता एक दूसरा मत है, जो संस्कृत-नाटको के बीज धार्मिक उत्सवों में ढूँढता है। यूनान में धार्मिक उत्सवों के समय लोग उन दुःखान्तकियों का अभिनय करते थे, जो किन्हीं बीरों की जीवनियों से मरबद्ध होती थी। इस प्रकार ग्रीक 'रगमन' तथा नाटको का उद्गम बीर-पूजात्मक उत्सवों में ढूँढा गया है। प्रो० वेयर जैसे विद्वानों ने ठीक यही सिद्धान्त संस्कृत नाटको पर भी लागू किया है। उनके मत ने इन्द्रध्वज आदि उत्सवों के समय होने वाले अभिनयों से ही संस्कृत-नाटकों का विकास हुआ है। किन्तु हम देखते हैं कि संस्कृत में अधिकांश नाट्य बीररमात्मक नहीं है, मत उन्हें बीर-पूजात्मक उत्सवों से जनित कैसे माना जा सकता है ?

एक अन्य मत नाटको का सम्बन्ध 'नृत्य' से जोड़ता है। प्रो० मैकडोनाल्ड ने नृत्य को ही नाटको का पूर्वरूप माना है। जहाँ तक विकास का प्रश्न है नाच का नाटको के रूप में विकास मानने में कोई आपत्ति नहीं होती, किन्तु ऐसा जान पड़ता है कि एक मात्र नृत्य ही नाटको का जन्मदाता नहीं। नृत्य, वैदिक मंत्रों के मवाद तथा सामवेद का संगीत तीनों ने मिल कर नाटको को जन्म दिया होगा।

प्रो० पिरोन ने पुत्तनिका-नृत्य तथा छाया-नाटको ने भी संस्कृत-नाटको का उद्गम माना है। छाया-नाटको वाले मत की पुष्टि स्टेनकोनो ने भी की है। पिरोन के प्रथम मत के अनुसार भान्त में पुत्तनिका-नृत्य का प्रचार बहुत पुराना है। महा-भान्त में पुत्तनियों का वर्णन मिलता है। इन पुत्तनियों को नचाने वाला व्यक्ति उनके दोरों को पीछे से पकड़े रहता था, उसीसे वह 'सूत्रधार' कहलाता था। यही पुत्तनिका-नृत्य का सूत्रधार नाटको का 'सूत्रधार' बन बैठा है। किन्तु प्रो० पिरोन की इन गणना का यथेष्ट गणन हो चुका है। इसके बाद पिरोन ने छाया-नाटको वाले मत

का प्रकाशन किया। छाया नाटकों में पर्दे के पीछे मूर्तियों या अभिनेताओं का अभिनय प्रदर्शित किया जाता है, तथा सामाजिक केवल उनकी छाया के अभिनय को देखता है। पिशेल को अपने मत की पुष्टि के लिए संस्कृत नाटकों में एक छाया-नाटक भी मिल गया। किन्तु पिशेल ने अपने मत की पुष्टि के लिए जिस छाया-नाटक—सुमट्ट कृत 'दूतागद' का हवाला दिया है, वह बहुत बाद की रचना है, अतः संस्कृत-नाटकों को छाया-नाटकों से विकसित मानने में उसे प्रमाण-स्वरूप नहीं माना जा सकता।

नाटकों के अभिनय का सर्वप्रथम स्पष्ट उल्लेख यदि हमें कहीं मिलता है, तो वह महाभारत के हरिवंश वाले अंश में है, जो महाभारत के बहुत बाद की (कीथ के मतानुसार ईसा की दूसरी या तीसरी शती की) रचना मानी जाती है। इसमें बताया गया है कि वज्रनाभ नामक दैत्य का वध करने के लिए यादवों ने कपट-नटों के वेश में उसकी पुरी में प्रवेश किया तथा वहाँ रामायण तथा कौवेररभाभिसार नामक दो नाटकों का अभिनय किया। इनके सुंदर अभिनय को देखकर दैत्य व उनकी पत्नियाँ अत्यधिक प्रसन्न हुए हैं। यदि हरिवंश महाभारत के बहुत बाद की रचना है, तो उसके इस प्रकरण को अधिक महत्त्व नहीं दिया जा सकता। वैसे, नाटक शब्द का उल्लेख तो रामायण में भी मिलता है। आरम्भ में ही अयोध्या के वर्णन में उसे 'वधूनाटकसवैश्चसयुक्ता' बताया है, तथा राम के अभिषेक के समय नटों, नर्तकों, गायकों, आदि का उपस्थित होना वर्णित है।

महाभारतोत्तर काल के साहित्य में सबसे पहले हम पाणिनि का संकेत कर सकते हैं। पाणिनि के एक सूत्र में शिलालिन् नामक आचार्य तथा अपर सूत्र में कृशाश्व नामक आचार्य के नटसूत्रों का संकेत मिलता है — 'पाराशर्यशिलालिभ्या भिक्षुनट-सूत्रयो' (४.३.११०), 'कर्मन्द कृशाश्वदिनि' (४.३.११)। पाश्चात्य विद्वानों ने इस बात पर जोर दिया है कि पाणिनि में कहीं भी 'नाटक' शब्द का प्रयोग नहीं मिलता, उक्त 'नट' शब्द संभवतः उस काल में पुत्तलिका-नृत्य की पुष्टि करता है। पाणिनि-सूत्रों में 'नाटक' शब्द उसके अन्य-वाचक पद का प्रयोग न होना इस बात की पुष्टि करता है कि उस समय (कीथ के मतानुसार ४०० ई० पू०) तक संस्कृत नाटकों का निश्चित विकास न हो पाया था।

पाणिनि के बाद कौटिल्य के अर्थशास्त्र में 'कुशीलवों' (नटों) तथा उनके द्वारा नागरिकों को प्रेक्षणक (नाटक) दिखाये जाने का उल्लेख है। (की० अर्थशास्त्र १४.२८-३१) इसके बाद पतञ्जलि के महाभाष्य में तो 'कसवध' तथा 'बलिवधन' इन दो कथाओं से संबद्ध नाटकों का स्पष्ट उल्लेख है। (महाभाष्य ३.१.२६)। ईसा

की प्रथम सताब्दी से तो हमें संस्कृत नाटको की परिपक्व अवस्था दृष्टिगोचर होने लगती है ।

उस सारे विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि संस्कृत नाटको की उत्पत्ति के विषय में शुद्ध भारतीय परंपरावादी मत देवी उत्पत्ति में विद्वान् करता है, जिने आज का विद्यार्थी किसी भी तरह स्वीकार करने को प्रस्तुत न होगा । पाश्चात्य विद्वानों में अधिकांश इनकी उत्पत्ति वैदिक-कालीन धार्मिक कर्मकाण्ड या पौरोहित्य कर्म से मानते हैं । अब तक प्रायः सभी पाश्चात्य तथा भारतीय विद्वान् संस्कृत नाटकों का धार्मिक उद्भव ही मानते हैं । प्रो० आर० बी० जागीरदार ने ही सर्वप्रथम इस मत का खंडन कर एक नये मत की उद्भावना की है । अपने ग्रन्थ 'दि ड्रामा इन संस्कृत लिटरेचर' के पंचम परिच्छेद में उन्होंने डा० कीथ आदि पाश्चात्य विद्वानों को इस मत का खंडन किया है कि संस्कृत नाटको का उद्गम-स्रोत धार्मिक है । उन्होंने इस बात की स्थापना की है, कि संस्कृत नाटको का उद्गम-स्रोत धार्मिक नहीं है ।

प्रो० जागीरदार के मत के दो अंश हैं । प्रथम अंश में उन्होंने भरत तथा भारतीय नाट्य-कला के परस्पर सम्बन्ध का विवेचन करते हुए, भारतीय नाट्य-कला के उद्भव पर नया प्रकाश डाला है । जैसा कि स्पष्ट है, भारत की परम्परा नाटक का नवम् भरत नामक मुनि ने जोड़ी है, तथा इस किंवदन्ती का प्रचार कालिदास से भी पहले पाया जाता है । स्वयं कालिदास ने ही 'विक्रमोर्वशीय' के प्रथम अंक में भरत को नाट्याचार्य के रूप में माना है, तथा उनके द्वारा इन्द्र की सभा में एक नाटक खेले जाने का संकेत मिलता है । नाट्य-शास्त्र तथा नदिकेश्वर के अभिनय-दर्पण में भी प्रस्तावना भाग में भरत का नाट्याचार्य के रूप में उल्लेख है । क्या भरत कोई वास्तविक व्यक्ति थे, या इनका पौराणिक व्यक्तित्व रहा है ? प्रो० जागीरदार ने इस प्रश्न को दूररे बग से सुलझाया है । उनके मतानुसार नाट्य-कला के आचार्य भरत का सम्बन्ध वैदिक साहित्य की आर्य जाति की एक शाखा 'भरत' से जोड़ा जा सकता है । वैदिक साहित्य में 'भूत' आर्यों की प्रमुख जाति के रूप में प्रसिद्ध रही है । किन्तु उत्तर वैदिक-काल में आकर 'भरत' जाति का वह गौरव नहीं रहा है । इसी भूत जाति ने मध्य-प्रथम नाट्य-कला का पल्लवन किया था । वैदिक कर्मकाण्ड के प्रति चिपके रहने वाले पुरोहिता-वर्ग ने नाट्य-कला को हेय दृष्टि में देखा था । वे इसे कुत्सित कार्य—नीच कर्म—गमग्ने थे । फलतः 'भरतो' के गन्मुख नाट्य-कला को छोड़कर अपने सामाजिक सम्मान की रक्षा करने या नाट्य-कला को न छोड़ने पर 'दूष्टो' में परिणत होने का रिस्का सामने आया । 'भरत' जाति ने मूर्ख बनना स्वीकार किया पर नाट्य-कला न

छोड़ी। प्रो० जागीरदार ने नाट्य-शास्त्र से ही इस बात की पुष्टि की है कि भरत के सौ पुत्रों को ब्राह्मणों ने रुष्ट होकर यह शाप दे दिया था कि वे शूद्र हो जायें तथा उन का वंश भी शूद्र रहे। (नाट्य-शास्त्र ३६ ३४-३६)। वैदिक कर्मकाण्डीय पद्धति के प्रेमी आर्यों ने नाट्य-कला को कोई आश्रय नहीं दिया, फलतः 'भरतो' को सप्तसिंधु प्रदेश छोड़कर दक्षिण की ओर जाना पड़ेगा। संभवतः ये राजपूताना की ओर से दक्षिण गये और वहाँ एक अर्वाचिक (अथवा अनार्य) राजा ने इनकी कला का आदर किया। नाट्य-शास्त्र में ही इस बात का संकेत मिलता है कि 'नहुष' नामक राजा ने 'भूतो' को आश्रय दिया (वही ३६ ४८ तथा परवर्ती श्लोक)। यह 'नहुष' जैसा कि स्पष्ट है, कोई अनार्य राजा था जो इसके 'न-हुट्' (यज्ञ न करने वाला) नाम से ही सिद्ध है, तथा पुराणों में देवता तथा ब्राह्मणों से इसके विरोध की कथाएँ पाई जाती हैं। इस प्रकार प्रो० जागीरदार ने संस्कृत नाट्य-कला का विकास धार्मिक (वैदिक) क्रिया-कलापों में न मानकर वेद-विरोधी प्रवृत्ति में माना है।

प्रो० जागीरदार की स्थापना का दूसरा अंश 'सूत्रधार' शब्द की व्युत्पत्ति से तथा संस्कृत नाट्य-कला के विकास में सूत्रधार का क्या हाथ रहा है—इस भीमासा से सम्बद्ध है। हम देख चुके हैं कि पिशेल ने 'सूत्रधार' शब्द को लेकर संस्कृत नाट्य-कला के विकास पुत्तलिका-नृत्य से माना था। जागीरदार के मतानुसार 'सूत्रधार' मूलतः पुत्तलियों की ढोर को पकड़ कर पीछे से नचाने वाला न होकर वैदिक क्रिया-कलाप के लिये वेदी आदि को नापने वाला शिल्पी है। इसी से नाट्य-कला से 'सूत्रधार' का सम्बन्ध जोड़ा गया है। वैदिक काल में संभवतः 'सूत्रधार' के कई कार्य थे। वह शिल्पागमवेत्ता था तथा इसके साथ वंशावली आदि सुनाने का भी कार्य करता होगा। पुराणों के 'सूत' से 'सूत्रधार' का सम्बन्ध जोड़ कर इस बात को सिद्ध किया गया है कि 'सूत्रधार' शब्द का प्रयोग बन्दीजन के अर्थ में किया जाता होगा। महाभारत के आदिपर्व में ही 'सूत' को 'सूत्रधार' भी कहा गया है। (इत्यञ्जवीत् सूत्रधारो सूत पौराणिकस्तथा — आदिपर्व ५१-१५)। सूत्रधार को 'स्थपति' भी कहा जाता है तथा इस आधार को लेकर यह भी कल्पना की गई है कि नाट्य-कला के प्रस्तावना भाग का 'स्थापना' नाम इसी 'स्थपति' के सादृश्य पर रखा गया है। इस तरह 'सूत' (या सूत्रधार) का काम इधर-उधर घूम कर वीर-गीतों और लोक-कथाओं का गान करना तथा उसके द्वारा जनरञ्जन करना था। इस कार्य में धीरे-धीरे उसने अपने साथ संगीत का भी प्रबन्ध कर लिया होगा और इस प्रकार 'सूत' तथा 'कुशीलवो' (गायको) का गठबन्धन हो गया होगा। इतना ही नहीं आगे जाकर इसमें स्त्री नटी या नर्तकी का भी समायोग हुआ होगा, प्रो० जागीरदार ने महाकाव्योत्तर (पोस्ट-एपिक)—रामायण, महाभारत

कान के परवर्ती—सूत को ही संस्कृत नाटको का जन्मदाता माना है। इस तरह उन्होंने महाकाव्यों से संस्कृत नाटको का घनिष्ठ सम्बन्ध घोषित किया है।

“इस नाट्य-कला का जन्मदाता महाकाव्योत्तर सूत ही है, पुत्रलिका-नृत्यों का सूत्रधार नहीं, महाकाव्यों का पाठ ही भारती वृत्ति है, धार्मिक मन्त्रों का नहीं; सूत तथा कुशीलयो का गान ही सात्वती वृत्ति है; कौशिकी वृत्ति में नटी (नर्तकी) का समायोग किया गया; धारभटी वृत्ति नाटक को परिपूर्ण रूप में आरम्भ से अन्त तक अभिनीत करना है, संस्कृत नाटक ने अपना नायक सूत से तथा उन महाकाव्यों से लिया है, जिसका वह पाठ करता था, धार्मिक साहित्य अथवा वैदिक देव-समूह से नहीं, कदापि नहीं।”

(वि ड्रामा इन संस्कृत सिटरेटर, पृ० ४१)

संस्कृत नाटक-साहित्य की सर्वप्रथम रचनाएँ, जो हमें उपलब्ध हैं, तुर्कान में मिले तीन नाटको के खण्डित रूप हैं। इनमें एक नाटक शारिपुत्र प्रकरण है, अन्य दो कृतिर्वा क्रमशः ‘अन्यापदेशी रूपक’ तथा ‘गणिका-रूपक’ हैं। प्रथम कृति नौ अङ्कों का एक प्रकरण है, शेष दो कृतियों के कलेवर के विषय में पूरी तोर पर कुछ नहीं कहा जा सकता। इन तीनों नाटको की शैली को देख कर प्रो० ल्यूड्स ने इन्हें अश्वघोष की कृतिर्वा घोषित किया है। शारिपुत्र-प्रकरण में मोद्गल्यायन तथा शारिपुत्र के बुद्ध के द्वारा शिष्य बनाये जाने की कथा है। इसमें विद्रूपक का भी प्रयोग है, जो अन्य ‘गणिका-रूपक’ में भी पाया जाता है। शारिपुत्र की कथा शृंगार से शान्ति की ओर बढ़ती दिखाई गई है, और इसमें यह स्पष्ट है कि सौंदरानन्द की भाँति अश्वघोष की यह नाट्य-कृति भी ‘मोक्षार्णगर्भा’ हैं, तथा इसका लक्ष्य ‘रतये’ (मनोरञ्जनार्थ) न होकर ‘कुपशान्तये’ (धार्मिक उपदेशार्थ) है। अन्यापदेशी रूपक (एनेगरिकल ड्रामा) में बुद्धि, कीर्ति, धृति आदि की मानवीय परिवेष्ट में उपस्थित किया है। इसके एक पात्र स्वयं बुद्ध भी हैं इस प्रकार यह नाटक—जिसके दीर्घक का पता नहीं है—श्रीकृष्णमिश्र के प्रबोधचन्द्रोदय की अन्यापदेशी शैली का अग्रदूत कहा जा सकता है। तृतीय कृति एक ‘गणिका-रूपक’ है, जिसमें सोमदत्त नामक नायक तथा वेदया के प्रेम की कथा जान पड़ती है। इसके पात्र मृच्छकटिक की भाँति समाज के उच्च तथा निम्न दोनों स्तरों से लिये गये हैं—राजकुमार, दान, दासी, दुष्ट आदि। साथ ही इनमें भी विद्रूपक का समावेश पाया जाता है। यदि ये नाटक अश्वघोष के ही हैं—क्योंकि विद्वानों का एक दल इन्हें अश्वघोष की कृतिर्वा नहीं मानता तथा इन्हें कानिदाम के बाद के नाटक मानता है—तो हम कह सकते हैं कि अश्वघोष से पहले ही किसी कलाकार के हाथों ने भारतीय नाट्य-कला को सँवार दिया था, उसने नाटकों में ‘विद्रूपक’ का समावेश कर एक नवीन कौशल भारतीय नाटको को दिया था। यह

नाटककार कौन था ? इसके विषय में हमारा इतिहास मौन है, और हम उस अज्ञात-नामा नाटककार का ध्यान आते ही श्रद्धानत हो जाते हैं, जिसने सस्कृत नाटको की अखण्ड परम्परा को जन्म दिया । यह तो निश्चित है कि अश्वघोष सस्कृत नाटको के आदिम कलाकार नहीं है ।

अश्वघोष से कालिदास तक आने के पूर्व हम एक और नाटककार से परिचित होते हैं—भास । भास का नाम आज से ४२-४३ वर्ष पूर्व तक सस्कृत साहित्य के इतिहास में एक समस्या बना हुआ था । कालिदास, बाण तथा राजशेखर ने भास की कला की सस्तुति की थी और प्रसन्नराघवकार जयदेव ने उसे कविताकामिनी का 'हास' बताया था । पण्डितों व कवियों में एक किंवदन्ती प्रचलित थी कि भास की एक नाट्य-कृति—स्वप्नवासवदत्तम्—को आग में डाल देने पर अग्नि भी न जला सकी । सम्भवत यह पार्थिव अग्नि न हो कर आलोचको की आलोचनाग्नि थी, जिसमें तप कर भास की कृति और अधिक प्रभा-भास्वर हो उठी थी और इसी तथ्य को राजशेखर ने लाक्षणिक शैली में व्यञ्जित किया था । सन् १९१३ में म० म० गणपति शास्त्री ने सर्वप्रथम विद्वानों का ध्यान तेरह नाटको की ओर आकृष्ट किया तथा उन्हें भास की कृतियाँ घोषित किया । त्रिवेद्रम से प्रकाशित नाटको के विषय में विद्वानों के तीन मत हैं —

(१) प्रथम मत के अनुसार ये नाटक निश्चित रूप से भास के ही हैं । इन नाटको की प्रक्रिया, शैली, भाषा आदि को देखने पर पता चलता है कि ये सब एक ही कवि की कृति हैं, तथा इनका रचनाकार कालिदास से पूर्ववर्ती है । स्वप्नवासवदत्तम् के आधार पर इन सभी कृतियों को भास की ही मानना ठीक जान पड़ता है ।

(२) दूसरे मत के अनुसार ये रचनाएँ भास की नहीं । इनका रचयिता सातवी-आठवी शती का कोई दाक्षिणात्य कवि जान पड़ता है ।

(३) तीसरे मत के अनुसार ये नाटक मूलतः भास की रचनाएँ हैं, किन्तु जिस रूप में आज ये उपलब्ध हैं, वह उनका रगमचोपयुक्त संक्षिप्त रूप है ।

इन तीन प्रसिद्ध मतों के अतिरिक्त एक चौथे मत का भी संकेत किया जा सकता है, जिसके अनुसार इन नाटको को दो वर्गों में बाँटा सकता है, एक वे नाटक, जिनमें अनुष्टुप पद्यों की संख्या अधिक है । ये नाटक भास की प्रामाणिक रचनाएँ जान पड़ती हैं । दूसरी कोटि के नाटक जिनमें अनुष्टुप पद्यों की संख्या बहुत कम है, भास की प्रामाणिक रचनाएँ नहीं हैं । इस मत के पोषक विद्वान् 'दरिद्रचार-दत्त' को भास की कृति नहीं मानते ।

भास के तेरह नाटकों को तीन वर्गों में बांटा जा सकता है —

१. रामायण नाटक (प्रतिमा तथा अभिषेक) २. महाभारत नाटक (पञ्चरात्र, मध्यम व्यायोग, दूतवाक्य, दूतघटोत्कच, कर्णभार, उद्योग तथा बालचरित), ३. अन्य नाटक (स्वप्नवासवदत्तम्, प्रतिज्ञायोग-धरायणम्, अविमारक, दस्त्रिचारदत्त)। इस विवरण में यह स्पष्ट है कि भास के नाटकों की कथावस्तु का स्रोत विविध है। एक ओर वह रामायण-महाभारत जैसे महाकाव्यों से अपनी कथा चुनता है, दूसरी ओर तत्कालीन लोक-कथाओं को भी अपनी कला के संचि में ढालता है। यह विविधता भास की प्रतिभा की मौलिकता को व्यक्त करती है। इतना होते हुए भी भास के सभी नाटकों में एक-सी नाट्य-कुशलता नहीं मिलती। रामायण वाले दोनों नाटकों का कथा-सविधान विधिल है। यहाँ नाटकीय कुतूहल का अभाव है। प्रतिमा नाटक में एक स्थान पर जहाँ ननिहाल से लौटते भरत देवकुल में दशरथ की प्रतिमा देखकर उनकी मृत्यु में अवगत होते हैं—नाटकीयता लाने का प्रयत्न किया गया है, पर वहाँ कवि सफल नहीं हो सका है। वस्तुतः रामायण के दोनों नाटक रामायण की कथा का शुष्क सघोष है, जिन्हें मंच के उपयुक्त बना दिया गया है। महाभारत वाले नाटकों में फिर भी कवि ने अधिक कोशल से काम लिया है। वैसे यहाँ भी कलाकार का परिपक्व कान्तिव नहीं दिखाई देता। भास की सच्ची कुशलता का परिचय स्वप्नवासवदत्तम् तथा प्रतिज्ञायोग-धरायण से मिलता है। स्वप्नवासवदत्तम् का घटना-चक्र विशेष कुशलता में निबद्ध किया गया है। इसमें व्यापारान्विति का पूर्ण ध्यान रखा गया है। कवि ने लोक-कथा को लेकर अपने ढंग में सजाया है। नाटक की दोनों नायिकाओं—वासवदत्ता और पद्मावती—के चरित्रों को स्पष्ट रूप में निजी व्यक्तित्व दिया गया है। हर्ष की नाटिकाओं का विलासी उदयन भास के नाटक में अधिक गंभीर रूप लेकर आता है। वागवदत्ता के चरित्र को चित्रित करने में कवि ने बड़ी सावधानी और कुशलता बरती है। वागवदत्ता अपनी वास्तविकता को छिपा कर अपने पति के पराक्रम के लिए अपूर्व त्याग करती है। वैसे आरम्भ में ही वागवदत्ता के जीवित रहने का नकेत कर देना नाटकीय कुतूहल को कुदृग्गमात् कर देता है। किन्तु ऐसा जान पड़ता है कि कवि यहाँ 'नाटकीय अपेक्षा' (ड्रेमैटिक एन्जोयमेंट) को गौजना कर रहा है। कवि के रूप में भास को प्रथम श्रेणी में स्थान नहीं दिया जा सकता, किन्तु भास का लक्ष्य कविता करना न होकर नाटकीय योजना करना था। वैसे भास के नाटकों में नाट्य-कला का वह प्रौढ़ रूप न भी मिले, जो हमें कान्तिदान के नाटकों में मिलता है, किन्तु भास की नाट्य-कला उस कृत्रिमता से मुक्त है, जिनसे बाद के मशहूर नाट्य-साहित्य को दबोच लिया है। भास के नाट्य मंचीय विनियोग में ध्यान में रखते जान पड़ते हैं, और उन्होंने कान्तिदान के नाटकों की मंचनता के लिए पृष्ठभूमि तैयार की है।

कालिदास के हाथों में नाट्य-कला उस समय आई, जब वह समृद्ध हो रही थी और उसे किसी महाद् कलाकार के अंतिम स्पर्श की आवश्यकता थी। भास के नाटक—यदि वे मूलतः इसी रूप में थे, तो शेक्सपियर के पूर्व के आग्ल मोरेलिटो तथा मिरेकिल नाटकों की भाँति कलात्मक रमणीयता से रहित हैं, न उनमें कथा-वस्तु की नाटकीय सज्जा का प्रौढ़ सविधान मिलता है, न पात्रों का मनोवैज्ञानिक चित्रण, न काव्य की अतीव उदात्त महिमा ही। कालिदास ने नाट्य-कला के इन अभावों की पूर्ति की यद्यपि कालिदास अन्तस् से कवि हैं, तथापि उनके नाटकों को देखकर कहा जा सकता है कि विश्व के चोटी के नाटककारों में उनका भी नाम लिया जा सकता है और यह उनके कवित्व के आधार पर नहीं, अपितु उनकी नाट्य-कला के आधार पर। कालिदास के विक्रमोर्वशीय तथा अभिज्ञानशाकुन्तल की कथा-वस्तु का विनियोग, इस बात का प्रमाण है कि वे जीवन के गत्यात्मक चित्र का निर्वाह करने में भी उतने ही कुशल थे, जितने कि कवि-कल्पना में। परवर्ती नाटककारों की भाँति जो मूलतः कोरे कवि हैं—कालिदास ने अपने कवित्व के भार से नाटकीय कथा-वस्तु को कहीं भी आक्रान्त नहीं किया है। कालिदास की नाट्य-कला का इससे बढ़ कर क्या प्रमाण चाहिये ?

कालिदास के तीन नाटक हमें उपलब्ध हैं—मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशीय, तथा अभिज्ञानशाकुन्तल। अभिज्ञानशाकुन्तल कवि की अंतिम कृति है, किन्तु प्रथम कृति के विषय में विद्वानों में ऐकमत्य नहीं है। कुछ लोग विक्रमोर्वशीय को प्रथम कृति घोषित करते हैं, किन्तु हमें मालविकाग्निमित्र ही पहली कृति दिखाई देती है। मालविकाग्निमित्र में अग्निमित्र तथा मालविका के प्रणय की कथा पाँच अंकों में निबद्ध की गई है। यद्यपि शास्त्रीय पद्धति के अनुसार यह नाटक है, किन्तु प्रकृत्या यह 'नाटिका' उपरूपको के ढंग का दिखाई देता है। इसे इस दृष्टि से हर्ष की नाटिकाओं के विशेष समीप माना जा सकता है। राजाप्रसाद तथा प्रमदवन से सीमित क्षेत्र में घटित प्रणय-कथा ही इसका प्रमुख प्रतिपाद्य है, जीवन की विशेषता के दर्शन यहाँ नहीं होते। राजा अग्निमित्र अपनी बड़ी रानी धारिणी तथा छोटी रानी इरावती से छिप-छिप कर मालविका से प्रेम करता है। इस तरह शास्त्रीय पद्धति से चाहे अग्निमित्र 'धीरोदात्त' माना जाय, हमें तो वह 'धीरललित' ही जान पड़ता है। कालिदास का दूसरा नाटक पुरुषवा तथा उर्वशी की प्रसिद्ध प्रणय-कथा को आधार बनाकर आया है। इसकी कथा-वस्तु में निश्चित रूप से मालविकाग्निमित्र से प्रौढ़ता दिखाई पड़ती है। मालविकाग्निमित्र की अपेक्षा विक्रमोर्वशीय का सत्तार अधिक विस्तृत है, वह राजाप्रसाद की चहारदीवारी से सीमित नहीं। साथ ही विक्रमोर्वशीय का पुरुषवा अग्निमित्र की तरह केवल विलासी न होकर पौरुष से संपन्न है।

नाटक का आरम्भ तथा अन्त उनके पीरूप की उदात्त एवं गरिमामय भाँकी से सम्बन्धित है। वह मन्त्रे मन्त्रों में 'धीरोदात्त' है। वह दानवों के द्वारा अपहृत उर्वशी को युद्ध करके छुड़ा लाता है। यही पीरूप उर्वशी के आकर्षण का कारण बनता है, और उसके मुँह से कवि ने स्वगत उक्ति कहलवा ही दी है—'उपकृत सखु दानवैर्द्रुमभेण' (विक्रमोर्वशीय प्रथम अंक)। विक्रमोर्वशीय में प्रणय का बीज सर्वप्रथम नायिका ही के हृदय में उद्भिन्न होता है, वही नायक से मिलने का प्रयास करती है। उर्वशी के अप्पन-रात्य को देखते हुए यह बात ठीक प्रतीत होती है। किन्तु मालविकाग्निमित्र की भाँति विक्रमोर्वशीय का प्रणय लौकिक तथा विलासमय नहीं है। विक्रमोर्वशीय में कवि ने प्रेम को एक 'दिव्य' स्वरूप दिया है, संभवतः देवी पात्र उर्वशी को चुनने का यह भी कारण हो, साथ ही इसकी चरम परिणति भी दिव्य वातावरण—इन्द्र की कृपा—में प्रदर्शित की गई है। दूसरे पुरुषवा तथा उर्वशी का प्रणय तब तक सफल नहीं सम्भत्ता जब तक कि वह पुत्रोत्पत्ति का कारण नहीं बनता। इस प्रकार कवि ने असफल प्रणय को वागना घोषित करने का सकेत किया है। कालिदास के दोनों पद्यवर्ती नाटकों का उपनहार नायक नायिका के प्रणय की मूर्त सफलता—एक में आयुष् के रूप में, अन्य में भरत के रूप में—में परिणत होता है। यह कालिदास के रघुवंश की प्रसिद्ध उक्ति 'प्रजायै गृहमेधिनाम्' का निदर्शन दिखाई पड़ता है।

अभिज्ञानशाकुन्तल में कवि ने विशेष कलाकृतित्व की व्यञ्जना की है। अभिज्ञानशाकुन्तल दुष्यत तथा शकुन्तला की प्रसिद्ध प्रणय-कथा पर निबद्ध भात अंशों का नाटक है। यद्यपि इन प्रणय-कथा का मूल त्रोट महाभारत तथा पद्मपुराण हैं, तथापि कालिदास ने इसे नाटकीय परिवेश में उपस्थित किया है। इतिहास-पुराणों का दुष्यत का मुक्त दिग्गर्भ पड़ता है, जो अकारण शकुन्तला को विस्मृत कर देता है। कालिदास ने दो स्थानों पर दुष्यत के कामुकत्व को बचा कर उसे सदा 'धीरोदात्त' बनाने की पूरी कोशिश की है। कालिदास का पहला प्रयास वहाँ दिग्गर्भ देता है, जहाँ दुष्यत तपोवन में शकुन्तला की पहली भाँकी देखते ही मोहित हो जाना है। एक राजा का तपोवन-वासिनी के प्रति मुग्ध होना राजधर्म ही नहीं, आचार के भी विरुद्ध है। और इन आचार-विरोध को कवि ने 'सता हि मन्देहृदेषु वस्तुषु प्रमाणमन्त करणप्रवृत्तयः' कहलवा कर मिटा दिया है। आचार दुष्यन्त जैसे पवित्र-हृदय व्यक्ति का अन्त करण इस बात का नाशी है कि शकुन्तला 'क्षयपरिग्रहमा' है। उसी तरह शकुन्तला की भूलने के कारण के रूप में दुर्वीक्षा-शाप की कल्पना करना भी कालिदास की नायक के चरित्र की अक्षुण्णता बनाये रखने का प्रयत्न है। कालिदास के चरित्रों का अध्ययन करते समय हमें इन बात का ध्यान रखना होगा कि उसी नाट्य-कला का प्रमुख लक्ष्य नृत्ति-नृत्ति न होकर रस-व्यञ्जना है। यही कारण है शोभषियर जैसी नृत्ति

की मनोवैज्ञानिक स्थिति, उनके अन्तर्द्वन्द्व का-सघर्ष यहाँ नहीं मिलेगा फिर भी कालिदास के चरित्र कही बाहर के जीव न होकर, इसी जमीन के खाद-पानी से पनपे हुए हैं। यह दूसरी बात है कि वे यथार्थ के मर्त्यलोक और आदर्श के स्वर्ग को जोड़ कर इतने सुन्दर ताने-बाने में बुन दिये जाते हैं कि गेटे के शब्दों में हम उन्हें भी 'हैवन अर्थ कम्बाइड' कह सकते हैं। कालिदास के नाटककार ने उनको यथार्थ की रेखाओं में आलिखित किया है, और कालिदास के कवि ने उनमें आदर्श का रंग भरकर भावना तथा कल्पना की 'लाइट और शेड' वाली द्वाभा झलका-दी है। दुष्यन्त जहाँ एक ओर रसिक-शिरोमणि है, वहाँ आदर्श राजा भी। जो दुष्टों को शिक्षा देता है, प्रजा के विवाद को शांत करता है, तथा प्रजा का सच्चा बन्धु है, वह तपोवन की रक्षा के लिए, देवताओं की सहायता के लिए आततायी दानवों से सदा लोहा लेने को प्रस्तुत है। दुष्यन्त के उदात्त चरित्र की पराकाष्ठा में कालिदास अग्निमित्र जैसे कोरे शृंगारी नायक का चित्र उपस्थित नहीं करना चाहता, अपितु वर्णाश्रमधर्म के व्यवस्थापक राजा का आदर्श भी उपस्थित करना चाहता है। खेद है, आज के नाटककार इस आदर्श को भूल से गये। हर्ष का 'उदयन' अग्निमित्र का ही 'प्रोटोटाइप' है। हाँ, भवभूति के राम में हमें फिर एक आदर्श नायक के दर्शन होते हैं। नायिकाओं के चित्रण में भी कालिदास की तूलिका अति पटु है। उनके सौकुमार्य, लावण्य तथा स्वाभाविक लीला का अकन करने में उसकी लेखनी सभवत अपना सानी नहीं रखती। हर्ष की प्रियदर्शिका, रत्नावली, यहाँ तक कि मलयवती भी मालविका की ही नकल है। शूद्रक की वसतसेना निस्सदेह सस्कृत नाटकों की अनन्य नायिकाओं में से है, किंतु उस पर भी थोड़ी-बहुत उर्वशी की छाया पड़ी दिखाई पड़ती है। भवभूति की सीता का अपना निजी व्यक्तित्व है, पर वह सौकुमार्य जो कालिदास की नायिकाओं में है, वहाँ नहीं मिलता, वह गंभीर प्रकृति की नायिका है, जिसे जीवन के समस्त हास-विषाद, सुख-दुःख के अनुभवों ने अधिक प्रौढ़ बना दिया है, तथा उसमें 'रोमानी' नायिका-सुलभ चंचलता समाप्त हो गई है। मालाविकाग्निमित्र की नायिका धारिणी की सेविका बनी प्रणय-लीलानभिज्ञ राजकुमारी है, तो विक्रमोर्वशीय की नायिका रति-विशारदा उर्वशी। शाकुन्तल की नायिका एक ऐसे वातावरण में पली है, जहाँ विलास और काम-कला से दूर तपस्वी सयम का जीवन व्यतीत करते हैं, किंतु इतना होने पर भी भोली शकुन्तला आरंभ के तीन अंकों में जिस तेजी से प्रणय-व्यापार करती है, उस दोष को तपस्या की आँच में तपाकर कालिदास ने उसके स्वर्णिम चरित्र की भास्वरता को स्पष्ट कर दिया है।

कालिदास की काव्य-कला के विषय में यहाँ कुछ कहना आवश्यक न होगा, किंतु इतना सकेत कर दिया जाय कि कालिदास के नाटकों की सफलता एक अश

तक उनकी काव्यात्मकता पर भी निर्भर करती है। कालिदाम मूलतः शृंगार के कवि हैं, तथा शृंगार के विविध पात्रों का जिस बारीकी से उन्होंने चित्रण किया है, वह मंस्कृत साहित्य में अन्यत्र कहीं नहीं मिलता। इसके अतिरिक्त कालिदाम की नैसर्गिक अलंकार-योजना उनकी रस-व्यञ्जना में उपस्कारक सिद्ध होती है। कालिदास के नाटक उसी काव्यात्मकता के कारण भावनाग्राही अधिक हैं, काव्य की भाँति-वे आदर्शवादी वातावरण की सृष्टि करते हैं, किन्तु यथार्थ से अछूते नहीं हैं भले ही मृच्छकटिक जैसी कठोर यथार्थता वहाँ न मिले।

संस्कृत के नाटकों में मृच्छकटिक का अपना महत्त्व है। यह अपने ढंग का अकेला नाटक है, जिसमें एक साथ प्रणयकथात्मक प्रकरण, घूर्तसकुल भाण, हास्य-मिश्रित प्रहसन तथा राजनीतिक नाटक के विचित्र वातावरण का समन्वय दिखाई देता है। सम्पूर्ण मंस्कृत नाटक-साहित्य में यही अकेला ऐसा नाटक है, जो उस काल के मध्यवर्ग की सामाजिक स्थिति का पूर्ण प्रतिबिम्ब कहा जा सकता है। मृच्छकटिक को पंडित-परंपरा शूद्रक की रचना मानती चली आ रही है, और इसका आधार स्वयं मृच्छकटिक का ही प्रस्तावना-भाग है। किन्तु शूद्रक केवल एक अर्ध-ऐतिहासिक या 'रोमैंटिक' व्यक्तित्व जान पड़ता है तथा किसी आज्ञातनामा कवि ने अपने नाम को प्रकाश में न लाकर इसे शूद्रक के नाम से प्रसिद्ध कर दिया है। मृच्छकटिक की रचना-तिथि के विषय में भी निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता है। वैसे विद्वानों का बहुमत इसे ईसा की दूसरी शती की रचना मानता है, तथा इस मत के मानने वालों में वे दोनों तरह के विद्वान हैं, जो कालिदास को ईसा-पूर्व प्रथम शती तथा ईसा की चौथी शती में मानते हैं। इस तरह एक मृच्छकटिककार को कालिदास का प्रहारी बताते हैं, अन्य कालिदास पर मृच्छकटिककार का प्रभाव मानते हैं। नये विद्वान् इस मत में सहमत नहीं कि मृच्छकटिक ईसा की दूसरी शती की रचना है। यह तो निश्चित है कि मृच्छकटिक कालिदानोत्तर रचना है, किन्तु स्वयं कालिदास ही इनके पुराने नहीं जान पड़ते कि उन्हें ईसा पूर्व प्रथम शती का माना जा सके। फलतः मृच्छकटिक की गैली, उसमें वर्णित सामाजिक तथा राजनीतिक स्थिति को देखते हुए हम कह सकते हैं कि यह कालिदास (चौथी शती ईसवी) के परवर्ती-नभ्रमन्-शुभ-साम्राज्य के ह्रास तथा हर्षवर्धन के उदय के बीच के काल की रचना है। हमने इस विषय का अधिक विवेचन अन्यत्र किया है, वह वहाँ अनावश्यक होगा।

मृच्छकटिक १० अंकों का एक संकीर्ण-कोटि का प्रकरण है। प्रकरण रूपक के १० भेदों में से एक है तथा नाटक ने इसमें यह भेद है कि जहाँ नाटक में इतिवृत्त प्रस्ताव होता है, वहाँ यह कल्पित होता है। नाटक का नायक नदा धीरोदात्त—राजन्य,

दिव्य या दिव्यादिव्य व्यक्ति—होता है, जबकि प्रकरण का नायक धीरशान्त—ब्राह्मण या वैश्य—होता है। नाटक का रस वीर अथवा शृंगार ही होता है। मृच्छकटिक में अवती के ब्राह्मण सार्थवाह चारुदत्त तथा वसन्तसेना के प्रेम की कथा है, जिसके बीच में कवि ने प्रासंगिक कथा के रूप में गोपालदारक आर्यक की राजनीतिक क्रांति वाली कथा को बुन दिया है। यह कथा मूल प्रणय-कथा से इतनी सश्लिष्ट है कि वह सम्पूर्ण रूपक में अनुस्यूत दिखाई पड़ती है। इतना ही नहीं, यह उप-कथावस्तु उस काल की सामाजिक अस्तव्यस्तता के वातावरण की सृष्टि करने में भी पूरा योग देती है।

मृच्छकटिक की सबसे बड़ी विशेषता इसका घटना-चक्र, जीवन के विविध गत्यात्मक चित्रों का अकन तथा पात्रों का चरित्र-चित्रण है। समस्त सस्कृत नाट्य-साहित्य पर सरसरी निगाह दौड़ाने पर पता चलता है कि अधिकांश सस्कृत रूपकों का घटना-चक्र बड़ा कच्चा रहता है। इस दृष्टि से कालिदास, मृच्छकटिककार (शूद्रक ?) तथा विशाखदत्त को ही अपवाद कहा जा सकता है। नाटक की सफलता असफलता की कसौटी उसका काव्यत्व न होकर नाटकीय गतिमत्ता या व्यापार है। नाटक की कथावस्तु-व्यापार के द्वारा जितनी ही अग्रसर होगी, नाटक उतना ही खरा उतरेगा। मृच्छकटिक में व्यापार-योजना में बड़ी सतर्कता बरती गई है। दूसरे मृच्छकटिक कवि ने सर्व-प्रथम राजन्य-वर्ग को छोड़कर मध्यवर्ग के जीवन से अपनी कहानी जुनी है। उज्जयिनी के मध्यवर्ग समाज की दैनंदिन चर्चा को रूपक का आधार बनाकर कवि ने इसमें यथार्थता के प्राण डाल दिये हैं। इस दृष्टि से यह सस्कृत का एक मात्र यथार्थवादी नाटक है तथा इसकी तुलना सस्कृत के समस्त साहित्य में दण्डी के दशकुमारचरित को छोड़कर अन्य किसी कृति से नहीं की जा सकती। दशकुमारचरित की तरह ही मृच्छकटिक भी तात्कालिक समाज पर एक करारा व्यंग्य है। मृच्छकटिक के पात्र समाज के प्राय सभी तरह के वर्गों से चुने गये हैं—अत्यधिक सम्पन्न ब्राह्मण और पतित चोर, पतिव्रता पत्नी और गरिबा, पवित्र भिक्षु और पापी शंकर, न्याय और व्यवस्था के रक्षक अधिकारिक तथा रक्षक (सिपाही), जुआरी और लफंगे। और सबसे बड़ी विशेषता तो यह कि ये सभी पात्र सस्कृत-नाटको के अन्य पात्रों की भाँति 'टाइप' न होकर व्यक्ति हैं। पवित्र-हृदय विट, जिसे पेट के लिए नीच और भूखे शंकर का नौकर बन कर अपमान करना पड़ता है, लोगों के घरों तथा युवतियों के हृदय में सँघ लगाने की कला में पटु शविलक, जिसे प्रेम के लिए न चाहते हुए भी चोरी करनी पड़ती है, जुए के कुत्सित कर्म के प्रायश्चित्त रूप में बौद्ध भिक्षुत्व धारण करने वाला सवाहक—ऐसे

छोटे-छोटे पात्र भी अपना निजी व्यक्तित्व लेकर हमारे समक्ष अवतरित होते हैं। मृच्छकटिक का नायक चारुदत्त नो महार्घ गुणों से सम्पन्न व्यक्ति है, जिसने नमस्त उज्जयिनी के मन को जीत लिया है। वह कुलीन, सम्प, सच्चरित्र तथा त्यागी युवक है, जो अपनी त्यागशीलता के ही कारण ममृद्ध मार्यवाह से दरिद्र बन गया है। वनतनेना का चरित्र दृढ़, सत्य और विशुद्ध नाटिक प्रेम, अपूर्ण त्याग और गुणस्पृहा की आँच में नरकर, गणिका-वृत्ति की कालिमा का परित्याग कर, शुद्ध भास्वर स्वरण के समान उपस्थित होता है। गणिका होते हुए भी वह राजवल्लभ मम्यानक (शकार) तथा उमकी सुवर्णराशि को ठुकराकर अपने शुद्ध एवं गम्भीर प्रेम का परिचय देती है। मृच्छकटिक का तीमरा महत्वपूर्ण पात्र राजदयाल सस्यानक है। कवि ने शकार के व्यक्तित्व में एक साध वेवकूफी, कायरपन, हठधर्मिता, दंभ, क्रूरता तथा विलासिता के विविध उपादानों को सँजोया है। वह न केवल नाटक का 'प्रति-नायक' है, अपितु गामाजितो में अपने 'विद्रूप' से हास्य की मृष्टि करता है। हास्य-सृष्टि के लिए विद्रूपक मैत्रेय भी महत्वपूर्ण पात्र है, पर शकार और मैत्रेय के हास्य में बड़ा अन्तर है। शकार का हास्य वेवकूफी से भरा तथा विद्रूप है, विद्रूपक का हास्य प्रत्युत्पन्नमतित्व तथा बुद्धिमत्ता का परिचय देता है। जीवन की विविध चिन्मत्ता, यथार्थ वातावरण, धूर्तमकुलत्व, विद्रूप तथा शिष्ट हास्य के ममायोग ने ही मृच्छकटिक को ग्रीक 'कामेडी' के समान स्तर पर सजा कर दिया है। किन्तु खेद है, मृच्छकटिक का यह गुण बाद के किमी भी मस्कृत नाटको में दिवाई नहीं देता। जैसा कि हमने अन्यत्र लिखा है— "मृच्छकटिक प्रकरण ने जो परपरा मस्कृत-साहित्य को दी, उस अनुपम दाय को मँभालने वाला कोई न मिला। मृच्छकटिक के लावारिस रचयिता की विरामत कुछ लोगो ने अपनानी चाही, पर वे मृच्छकटिक के रचयिता की अमूल्य निधि का दुरुपयोग करने वाले निकले। भवभूति ने मालती-माधव प्रकरण के द्वारा नभवत इसी तरह की वातावरण-सृष्टि करनी चाही थी, पर भवभूति की गभीर प्रकृति धूर्तमकुल प्रकरण के उपयुक्त न होने ने उमने हास्य और व्यंग के पुट को छोड़ दिया। फलतः भवभूति का प्रकरण 'कामेडी' के उस वातावरण तक न उठ सका। प्रहसनों और भाणों ने मृच्छकटिक की एक विशेषता को अवश्य आगे बढ़ाने का भार निभा, किन्तु आगे जाकर भाण केवल गणिकाओं और विटों, वेदपाणों और कोठों के दं-गिदं हो घूमते रहे, मध्यवर्ग के जीवन को विविधता का दिग्दर्शन न हो सका, और नमस्कृत के विपुल नाटक-साहित्य में मृच्छकटिक आज भी गर्वोन्नत म्यिनि में सदा जैसा मस्कृत नाटक-साहित्य की जीवन रस से अछूनी कृतियों को चिम्बना कर रहा है।"

जब साहित्य के क्षेत्र में कोई महान् व्यक्तित्व किसी भी कलात्मक क्रांति का

जन्म देता है, अभिनव मौलिकता का सनिवेश करता है, तो परवर्ती साहित्यिक उस की कृतियों को 'भादश' मानकर उनकी नकल करना शुरू कर देते हैं। कालिदास तथा मृच्छकटिककार ऐसे ही क्रांतदर्शी कलाकार थे, जिन्होंने संस्कृत नाटकों में नई पद्धति को जन्म दिया था और अपनी कृतियों में जीवन का प्रतिबिम्ब उतार कर 'नाटक मानव प्रकृति का दर्पण है,' इस उक्ति की पुष्टि की थी, किंतु बाद के नाटककारों ने कालिदास को ही भादश मान कर नाट्य-शास्त्र के नियमों का आलेखन आवश्यक समझा और इस प्रकार बाद के नाटककारों के लिये शास्त्रीय सिद्धांतों का बंधन बना दिया गया। अन्य काव्य की तरह अब दृश्य काव्य भी कला-कौशल तथा पाण्डित्य-प्रदर्शन का क्षेत्र माना जाने लगा। नाटक की सफलता-असफलता की कसौटी सैद्धांतिक 'टेकनीक' का पालन ही समझी जाने लगी, भले ही उनमें जीवन के गत्यात्मक चित्रों का अभाव ही क्यों न हो ? नाटककार के लिए नाटक में अर्थ-प्रकृति, अवस्था, सधि, तत्तत् सन्ध्यग आदि का विनियोग करना काफी था, भले ही रंगमंच की प्रायोगिक शिक्षा का 'क ख ग' भी उसने नहीं सीखा हो। भरत के नाट्य-सिद्धांतों की लीक पर कदम-ब-कदम चलने की इस प्रवृत्ति ने जिन दो नाटककारों को जन्म दिया, वे हैं—हर्षवर्धन तथा भट्टनारायण।

कान्यकुब्जाधीश्वर महाराज हर्षवर्धन के नाम से तीन रूपक प्राप्त होते हैं, इनमें एक नाटक है, दो नाटिकायें। कुछ लोगों ने इन्हें हर्षवर्धन की कृतियाँ न मानकर हर्ष के किसी दरबारी कवि की रचना माना है, पर प्रमाणाभाव में इन्हें हर्षवर्धन की ही कृतियाँ मान लेने के सिवाय कोई दूसरा चारा नज़र नहीं आता। हर्ष कृतियाँ प्रियदर्शिका, रत्नावली तथा नागानन्द हैं। प्रियदर्शिका तथा रत्नावली दोनों की कथा वत्सराज उदयन के अन्त-पुर-प्रणय से सबद्ध है तथा ये दोनों नाटिकायें मालविकाग्निमित्र की साफ तौर पर नकल जान पड़ती है। प्रियदर्शिका तो पूर्णतया असफल नाटिका है। समवत प्रियदर्शिका की असफलता ने ही कवि को उसी प्रकार की वस्तु से सबद्ध अन्य नाटिका-रत्नावली की रचना करने को उत्तेजित किया हो। रत्नावली की कथा-वस्तु अधिक चुस्त तथा गठी हुई है। घटना में गतिशीलता है, किंतु जब हम हर्ष की तुलना कालिदास तथा मृच्छकटिककार से करते हैं तो वह मध्यम श्रेणी का कलाकार ही दिखाई पड़ता है। नागानन्द बोधिसत्व जीमूतवाहन के अपूर्व त्याग की कहानी पर पाठ्य पाँच अंकों का नाटक है। इसकी योजना देखकर ऐसा जान पड़ता है कि यह प्रियदर्शिका तथा रत्नावली के मध्य-काल की रचना है। यद्यपि यहाँ जीमूतवाहन की अपूर्व दानशीलता तथा त्याग की भाँकी दिखाना ही कवि का प्रमुख लक्ष्य है, तथापि ऐसा जान पड़ता है, कवि अपनी 'रोमानी' प्रकृति को नहीं भुला सका है। नागानन्द के प्रथम तीन अंकों के प्रणय व्यापार—जीमूतवाहन तथा

मलयवती के प्रणय—को देखते हुए इसे भी नाटिका रूपकों की प्रवृत्ति से अत्यधिक प्रभावित कहना होगा। संभवतः हर्ष अपनी प्रणयाभिर्गुचि को नहीं छोड़ पाया है तथा प्रियदर्शिका के प्रभाव से उसने नागानन्द में भी उसका समावेश कर दिया है। यदि नागानन्द कहीं तीसरे अंक पर ही समाप्त हो जाता, तो यह प्रियदर्शिका रत्नावली के समान प्रणय-रूपक (लव कामेडी) होता। आगे के दो अंकों को इन तीन अंकों से जिस सूक्ष्म सूत्र से जोड़ा गया है, वह कवि की असफलता का व्यञ्जक है। कुल मिलाकर यह नाटक असफल कृति है, यदि इसमें विशेषता है तो वह जीमूतवाहन के त्यागशील चरित्र की भाँकी कही जा सकती है। इस प्रकार स्पष्ट है, हर्ष की सारी कीर्ति केवल एक ही कृति रत्नावली के बूते पर टिकी है। नाट्य-शास्त्र के परवर्ती ग्रंथों ने तो उसे एक आदर्श नाट्य-कृति माना है तथा घनिक एवं विश्वनाथ ने दश-रूपकावलोक तथा साहित्यदर्पण में तत्तत् नाटकीय टेकनीक के उदाहरण इन्हीं कृति से या भट्टनारायण के त्रेणीसहार से उद्धृत किये हैं।

हर्ष के मूल्यांकन के विषय में विद्वानों के दो मत हैं। एक मत के अनुसार हर्ष कालिदास के ही मार्ग के पथिक हैं, तथा रत्नावली की रचना उसने सैद्धांतिक टेकनीक को ध्यान में रख कर कभी नहीं की है, यद्यपि बाद के शास्त्रकारों ने उसकी एक कृति को आदर्श नाट्य-कृति मान लिया है। काव्य-कला की दृष्टि से भी हर्ष संयोग ऋग्वार के कुशल चित्रकार हैं। अन्य मत के अनुसार हर्ष की कृतियाँ मानव-जीवन के रस से सर्वथा अछूनी हैं। हर्ष ने नाटक के क्षेत्र में सैद्धांतिक 'टेकनीक' को बढ़ावा दिया है। वह नाटककार बनने के योग्य नहीं था। उसने अपनी कथा-वस्तु दूसरों से ली है तथा दूसरे नाटककारों की नकल की है। कथा-वस्तु की नाटकीय योजना में वह असफल सिद्ध हुआ है तथा उसके पात्र चेतनताशून्य हैं, वे केवल कवि के हाथ की कठपुतली दिखाई देते हैं। यह निश्चित है कि हर्ष एक कुशल कवि है, किंतु नाटककार के रूप में वह पूर्णतः असफल हुआ है। प्रो० जागीरदार के शब्दों में, "हर्ष के लिए कविता केवल विनोद का साधन मात्र थी, स्वाभाविक स्फूर्ति नहीं; साथ ही नाटक भी उसके लिए मानव-जीवन की झाँकी न हो कर नाट्य-शास्त्र के अध्ययन का फल था।" प्रो० जागीरदार यही नहीं रुकते, वे जन-समाज की मानसिक एवं सामाजिक क्रांति के प्रधान अस्त्र नाटक को एक राजा के हाथ पड़े देख कर दुःखी होते हैं, और कह उठते हैं — "यद्यपि हर्ष ने अपनी नाट्य-कला की सफलता के केवल २५ प्रतिशत श्रेय का भागी अपने आपको घोषित किया है, तथापि साहित्य के लिए वह एक कुसमय या जब साहित्य के प्रमुख जनवादों ग्रंथों में से एक (नाटक) एक राजा के हाथों जा पड़ा। न्याय और व्यवस्था का नियम साहित्य के क्षेत्र में भी लागू हो गया। कौन जानता है कि हर्ष ने बुद्धिवादी जनतांत्रिकों तथा

निरकुश कलाकारों को निर्वासित करते हुए कुछ रूढ़िवादी पण्डितों को स्वयं उसी के नाटकों के सम्बन्ध में इन नये सिद्धान्तों (नियमों) का विधान बनाने को प्रोत्साहित किया हो और इस तरह उस काल की त्रियमाण संस्कृत भाषा में रचना कर उन पर अपनी राजकीय सम्मति दी हो ।”

नाट्य-शास्त्र के सिद्धान्तों को ध्यान में रख कर लिखा गया अन्य नाटक भट्ट-नारायण का वेणीसहार है, जो हर्ष के कुछ ही दिनों के बाद की रचना है । भट्ट-नारायण आदिसूर आदित्यसेन (राज्यकाल ६७१ ई० तक) के समय में विद्यमान थे । वेणीसहार महाभारत की कथा पर लिखा गया ६ अंकों का नाटक है । इसका अंगीरस वीर है । वेणीसहार रत्नावली की भाँति नाट्य-शास्त्र के सिद्धान्तों के निदर्शन के लिए प्रसिद्ध है तथा घनिक और विश्वनाथ ने इससे भी कई उदाहरण प्रस्तुत किये हैं । इतना होने पर भी वेणीसहार नाटकीय दृष्टि से एक असफल कृति है । वेणीसहार की कथा-वस्तु गठी हुई नहीं है, इसमें व्यापारान्विति का अभाव है, यद्यपि नाटक में अत्यधिक व्यापार पाया जाता है । कवि व्यापार को नाटकीय ढंग से सजाने में असफल हुआ है । इसका प्रमुख कारण यह है कि उसने समस्त महाभारत-युद्ध को नाटक में वर्णित करने की चेष्टा की है, यह प्रयत्न नाटक की अन्विति में बाधक हुआ है । वैसे वेणीसहार में कुछ छटपुट दृश्य ऐसे हैं, जिनमें प्रभावोत्पादकता है, किन्तु कुल मिला कर समग्र नाटक की प्रभावात्मकता में वे योग नहीं देते । इतना होने पर भी वेणीसहार में दो-तीन गुण हैं । पहला गुण उसका चरित्र-चित्रण है । यद्यपि वेणीसहार के पात्र ‘व्यक्ति’ नहीं हैं, फिर भी परवर्ती नाटकों की तरह वे चेतनाशून्य न होकर सजीवता से समवेत हैं । कृष्ण, युधिष्ठिर, भीम तथा दुर्योधन के चरित्रों को कवि की तूलिका ने सुन्दर चित्रित किया है । दूसरा गुण, इसके सवाद है । तृतीय अंक का कर्ण तथा अश्वत्थामा का सवाद अपना विशेष महत्व रखता है । भट्ट-नारायण ने इस सवाद के द्वारा वाक्-युद्ध की जो परम्परा दी है, वह भवभूति के महावीर-चरित, मुरारि के अनर्घराघव तथा जयदेव के प्रसन्नराघव तक चली आई है, और यही से उसे तुलसी ने परशुराम-लक्ष्मण सवाद के रूप में तथा केशव ने रावण-बाणासुर सवाद के रूप में अपनाया है । काव्य की दृष्टि से भी भट्टनारायण का नाटक विशेष प्रसिद्ध है, पर कवि के रूप में भट्टनारायण गौडीय मार्ग के ही पथिक हैं, तथा कृत्रिम एवं अलंकृत शैली के शौकीन हैं । इतना सब होते हुए भी संस्कृत नाटकों का इतिहासकार भट्टनारायण की सत्तुति करते समय सतर्कता ही बरतेगा, क्योंकि नाटक के रूप में उसकी कृति कालिदास, शूद्रक, विशाखदत्त या भवभूति के नाटकों के समकक्ष नहीं रक्खी जा सकती, और यहाँ तक कि पुराने आलोचकों ने भी भट्टनारायण को एक दोष के लिए कोसा था कि उन्होंने व्यर्थ ही वीर रस के नाटक

में (द्वितीय अंक में) भानुमती तथा दुर्योधन के प्रेमालाप का चित्रण किया था, जो सर्वथा अस्वाभाविक तथा अनुपयुक्त है। भट्टनारायण पर निर्णय देते समय आलोचक डॉ० दे के स्वर में यही कहेगा — "यह कहा जा सकता है कि यद्यपि भट्टनारायण की कृति निम्न कोटि का नाटक है तथापि उसके नाटक में सुन्दर कविता विद्यमान है किन्तु कविता में भी, नाटक की ही तरह, भट्टनारायण की सशक्त कृति को विकृत बनाने वाला तत्त्व यह है कि उसकी शैली अत्यधिक कृत्रिम तथा अलंकृत है, और बुरी कदर अलंकृत होना उदात्त-काव्य या नाटक से मेल नहीं खाता।"

उक्त सैद्धांतिक नाटको की प्रतिक्रिया हमें विशाखदत्त के मुद्राराक्षस में मिलती है, जो सम्भवतः भट्टनारायण का ही समसामयिक था। विशाखदत्त का मुद्राराक्षस संस्कृत के उन गिने-चुने नाटको में है, जो काव्य के लिए न लिखे जा कर नाटकीय विनियोग के लिए लिखे गये हैं। इतना ही नहीं, विशाखदत्त पहला नाट्यकार है, जिन्होंने सैद्धांतिक रूढ़ियों को भक्कभोरा। कथा-वस्तु, चरित्र-चित्रण तथा काव्य-शैली सभी में वह मौलिकता का परिचय देता है। विशाखदत्त के नाटक की कथा चन्द्रगुप्त तथा चारणक्य से सम्बद्ध है। चारणक्य नन्दवंश का उच्छेद कर चन्द्रगुप्त को मूर्धाभिषिक्त करता है, किन्तु उसका कार्य तो पूर्ण तब होगा, जब वह नन्द के स्वामि-भक्त अमात्य राक्षस को चन्द्रगुप्त का शुभचिन्तक अमात्य बना सके। इसी कार्य के लिए वह चालें चलता है। राक्षस उसकी चालों से सतर्क रहता है, पर आखिर चारणक्य की 'शुणवती' नीति-रज्जु राक्षस-रूपी मस्त वन्य हाथी को बाँध ही लेती है। इस प्रकार मुद्राराक्षस के सात अंकों में मुख्य रूप में चारणक्य तथा राक्षस का नीति-युद्ध है, और इस नाटक का अंगी रस वीर होते हुए भी न यहाँ एक भी रक्त की बूँद गिरी है, न तलवारों की झनझनाहट ही सुनाई देती है। मुद्राराक्षस की कथा-वस्तु राजनीति के दाव-पेच से सम्बद्ध होने के कारण अत्यधिक गम्भीर है। उसमें कालिदास या सूत्रक के नाटको का रोमानी वातावरण नहीं, न हर्ष की नाटिकाओं की विलासवत्ता है, न भट्टनारायण के नाटक की भयानक दृष्टियों की योजना ही। चाहे यहाँ भवभूति के नाटको की गीतिमत्ता भी न हो, फिर भी मुद्राराक्षस में अपनी निजी विशेषता विद्यमान है, जो अन्य किसी संस्कृत नाटक में नहीं पाई जाती। "सम्भवतः सहृदय भावुक ऐसे नाटक की प्रभावात्मकता के विषय में शंका कर सकता है, जिसमें न प्रेम-व्यापार की मधुरिमा है (मुद्राराक्षस में स्त्री-पार्श्वों का प्रभाव है, केवल एक नगण्य पात्र चन्दनदास की पत्नी मंच पर आती है), न संगीत की शान, न नृत्य का लास्यमय पदविक्षेप, न सौजन्य-सिनेरी से रमणीय प्रकृति-परिवेश हो; किन्तु इसमें कोई शक नहीं कि नाटक की वस्तु-योजना इतनी घुस्त और गठी हुई है कि व्यापार की गत्यात्मकता कहीं क्षुब्ध नहीं होती, और पार्श्वों का प्रवेश उस व्यापार

को गति देने के लिए कराया जाता है।" यही कारण है, मुद्राराक्षस के लिए विशिष्ट कोटि के सामाजिक (दर्शक) की आवश्यकता है। साथ ही मुद्राराक्षस की रसानुभूति भी इस दृष्टि से अन्य नाटको की रसानुभूति से भिन्न कोटि की है। जैसा कि मुद्राराक्षस की प्रभावोत्पादकता के विषय में हमने अन्यत्र लिखा है, "मुद्राराक्षस की लड़ाई चाणक्य और राक्षस की लड़ाई नहीं, उनकी मंत्रशक्तियों की लड़ाई है, और नाटक का सारा कौतूहल दोनों की चाल और अपने मोहरे को बचाकर दूसरी चाल चलने तथा प्रत्येक पक्ष के द्वारा अपर पक्ष को हार देने के प्रयत्न में है, दर्शक पास में बैठा शतरंज के इन दो खिलाड़ियों की चालें देखकर अभिभूत होता रहता है।"

नाटक के नायक को चुनने तथा उसके चरित्र में गहरे रंग भरने में भी विशाखदत्त की तूली ने क्रांतिकारिता का परिचय दिया है। उसके नाटक का नायक 'धीरोदात्त' है, निस्सदेह, किन्तु क्या उसे रूढ़िवादी 'धीरोदात्त' मानेगा? पहले तो यही विवाद हो सकता है कि इसका नायक कौन है, चन्द्रगुप्त या चाणक्य। परम्परावादी आलोचक चन्द्रगुप्त के पक्ष में मतदान करेगा, किन्तु विशाखदत्त चन्द्रगुप्त को कभी भी नायक के रूप में नहीं देखना चाहता। मुद्राराक्षस का नायक वस्तुतः चाणक्य है। क्या रूढ़िवादी उसे 'धीरोदात्त' मानेगा, संभवतः चाणक्य का ब्राह्मणत्व इसमें बाधक सिद्ध हो। कुछ भी हो, कलाकार ने अपनी समस्त कलावित्ता का रंग चाणक्य तथा प्रतिनायक राक्षस के चित्राकन में ही उड़ेल दिया है। चाणक्य नि स्वार्थ, दृढप्रतिज्ञ, कूटनीति-विशारद एवं महान् राजनीतिज्ञ है। उसकी सबसे बड़ी जीत तो यह है कि मित्र एवं शत्रु सभी उसकी नीति की प्रशंसा करते हैं। भागुरायण को तो चाणक्य की नीति नियति की तरह चित्र-विचित्र रूप वाली दिखाई पड़ती है। बाहर से चाणक्य का चरित्र कठोर प्रतीत होता है, पर उसके अन्तस् के नवनीतत्व की भाँकी भी कलाकार ने एक आघ स्थान पर दिखा कर उसे लोकोत्तर चरित्र बना दिया है। "चाणक्य वस्तुतः पत्थर से भी ज़्यादा सख्त तथा मोम से भी ज़्यादा मुलायम है।" प्रतिनायक राक्षस का चरित्र जिस प्रोज्ज्वल रूप में सामने आता है, ऐसा कम प्रतिनायको में मिलेगा। राक्षस में मानवोचित उदात्तता इतनी कूट-कूट कर भरी है कि यही उसकी पराजय का कारण बनती है। राक्षस चाणक्य की तरह दृढ बुद्धिवादी न होकर भावुक है, वह अपने हृदय को पूर्णतः वश में नहीं कर सका है, फलतः प्रत्येक व्यक्ति का विश्वास कर बैठता है। यद्यपि नाटक के निर्वहण में राक्षस की हार होती है, पर उसकी पराजय भी इतनी भव्य एवं उदात्त है कि सामाजिक उसके आगे श्रद्धानत हो जाता है और यह तथ्य चाणक्य पर उसकी नैतिक विजय सिद्ध करता है। राक्षस हार कर भी जीतता है, और चाणक्य जीत कर भी हार जाता है। काव्य-शैली की दृष्टि से भी विशाखदत्त को मध्यम श्रेणी का कवि कदापि नहीं कहा जा सकता।

विशाखदत्त के बाद हम संस्कृत साहित्य के एक और महान् नाटककार की कृतियों में अवगत होते हैं। जिस प्रकार विशाखदत्त के नाटक को पूर्ववर्ती सैद्धान्तिक नाटकों की प्रतिक्रिया माना जा सकता है, उसी प्रकार भवभूति में उनकी प्रतिक्रिया अन्य रूप में उद्भिन्न दिखाई पड़ती है। भवभूति के तीन नाटक हमें उपलब्ध हैं—मालतीमाधव, महावीरचरित एवं उत्तररामचरित। मालतीमाधव दस अंकों का प्रकरण है, जिसमें कवि ने मालती तथा माधव की कल्पित प्रेमकथा को निबद्ध किया है। यह अवश्य है कि कवि को इसकी प्रेरणा बृहत्कथा की किसी प्रेमकथा से मिलती होगी, क्योंकि वैसे कई कथानक-स्थितियों का प्रयोग इसमें पाया जाता है। भवभूति की यह प्रथम कृति विशेष सफल नहीं कही जा सकती। इस प्रकरण में व्यापारान्विति का अभाव है, तथा वस्तु-सविधान की रूढ़ पुनरुक्ति भी पाई जाती है, जैसे एक स्थान पर मकरन्द मालती का वेश धारण करता है, अन्यत्र माधव लवणिका का; इसी तरह माधव मालती को अघोरघट के पजे से छुड़ाता है, मकरन्द मदनिका को शेर से बचाता है। वैसे 'मालतीमाधव' में कतिपय उत्तेजक एवं प्रभावोत्पादक घटनाओं का सकलन पाया जाता है। काव्य की दृष्टि से यह कवि की प्रथम कृति होते हुए भी उत्कृष्ट कृति कही जा सकती है।

मालतीमाधव के कथावस्तु-शैथिल्य को कवि ने महावीरचरित में हटाने की चेष्टा की है। यह रामायण की कथा पर निबद्ध सात अंकों का नाटक है। वैसे रामायण की कथा को लेकर संस्कृत में दर्जनों नाटक लिखे गये हैं, पर भवभूति का महावीरचरित उन सब में उत्कृष्ट है, (यहाँ हम राम के जीवन के उत्तरार्ध का समावेश नहीं कर रहे हैं)। भवभूति ने भट्टनारायण की तरह महाकाव्य की कथा को ज्यों का त्यों न लेकर उसमें से कुछ घटनाओं को चुन कर इस प्रकार से सजाया है कि एक और यह रावणवध तथा राज्याभिषेक तक के राम-जीवन की पूरी कथा भी हो जाय, दूसरी ओर नाटकीयता का भंग भी न हो। इसके लिए भवभूति ने कथा में कुछ घायश्यक परिवर्तन भी किये हैं, जिन्हें ज्यों का त्यों पीछे के कवि-नाटककार—गुणरत्न, राजशेखर व जयदेव—ग्रपनाते रहे हैं। इतना होते हुए भी नाटक की कथा-वस्तु विशेष प्रभावोत्पादक नहीं बन पाती “नाटकीय संघर्ष की मूल भित्ति दुर्बल दिखाई पड़ती है। माल्यवान् की कूटनीति की असफलता का कारण राम की शक्तिमत्ता नहीं जान पड़ती, अपितु भवितव्यता ही दिखाई गई है।” परवर्ती रामायण-नाटककारों की भाँति भवभूति के राम विष्णु के अवतार नहीं हैं अपितु मानवी रूप में ही हमारे सामने आते हैं। महावीरचरित के राम मानव हैं, वैसे शक्ति, कुलीनता तथा धीर्य की दृष्टि से कवि ने उन्हें एक आदर्श नायक के रूप में अवश्य चित्रित किया है। भवभूति के चरित्र उनी पृथ्वी पर चलते-फिरते जान पड़ते हैं, और उत्तररामचरित के रूप में

तो भवभूति ने जो मानवोचित चित्र हमारे समक्ष उपस्थित किया है, वह सस्कृत साहित्य की अपूर्व निधि है।

भवभूति का तीसरा नाटक, जिसके कारण उन्हें मञ्जे से कालिदास के साथ बिठाने का साहस किया जा सकता है, उत्तररामचरित है। यह कृति कवि के जीवन के प्रौढ अनुभवों की देन है। उत्तररामचरित की कथावस्तु नाटकीय 'टेकनीक' तथा चरित्रचित्रण की दृष्टि से अत्यधिक प्रौढ है। कार्य के रूप में भी यह निःसन्देह प्रथम कोटि की रचना है। वैसे उत्तररामचरित में उक्त गुण होते हुए भी व्यापार की कमी है। इसका खास कारण भवभूति की अत्यधिक भावुकता है। यदि उत्तररामचरित को 'गीति-नाट्य' की कसौटी से परखा जाय, तो इसका यह दोष नहीं खटकेगा। उत्तररामचरित के सात अंकों में राम के उत्तर जीवन की कथा निबद्ध है। यह कथा सीता-वनवास से सम्बद्ध है। कवि ने एक करण कथा को चुनकर उसे अपनी भावुकता से और अधिक करण बना दिया है। उत्तररामचरित में भवभूति ने दाम्पत्य-प्रणय के उस महनीय पवित्र चित्र की भाँकी दिखाई है, जिसकी अन्य सभी सस्कृत कवियों और नाटककारों ने उपेक्षा की थी। भवभूति के राम और सीता की कहानी वस्तुतः राम और सीता की कहानी न होकर सामाजिक रूढ़ियों व पुरुष के द्वारा नारी पर किये गये अत्याचार की तथा नारी के उत्कृष्ट त्याग की कहानी है। उत्तररामचरित में कवि ने राम और सीता के चरित्रों को सुचारुरूप से अंकित किया है। सीता का चरित्र आत्मा की पवित्रता, दृढता और सहनशीलता में बेजोड़ है, तो राम का चरित्र कर्तव्यनिष्ठा के आदर्श वातावरण से सम्पन्न दिखाई देते हुए भी मानव-सुलभ भावात्मक दुर्बलताओं से समवेत है। उत्तररामचरित के अन्य पात्रों में लव, जनक तथा कौशल्या के चरित्र मार्मिक बन पड़े हैं। उत्तररामचरित के काव्यत्व के विषय में भी दो शब्द कह देना आवश्यक होगा। भवभूति कोमल तथा गम्भीर दोनों तरह के भावों के सफल चित्रकार हैं। दाम्पत्य-प्रणय के वियोग वाले चित्र उत्तररामचरित में अत्यधिक मार्मिक बन पड़े हैं, जो भवभूति के ही शब्दों में 'पत्थर को भी रुला देते हैं वज्र के हृदय के भी टुकड़े-टुकड़े कर देते हैं' (अपिप्रावा रोदित्यपि दलति वज्रस्य हृदयम्)। भवभूति की सबसे बड़ी विशेषताओं में एक उनका प्रकृति-चित्रण भी है। भवभूति सस्कृत के अन्तिम कवि हैं, जिन्हें प्रकृति से—मानव-प्रकृति ही नहीं, जड़ प्रकृति से भी विशेष अनुराग था। उत्तररामचरित का द्वितीय अंक का जनस्थान-वर्णन इस दृष्टि से सस्कृत साहित्य की अमूल्य निधियों में अन्यतम है, जहाँ एक साथ प्रकृति के कोमल तथा भीषण स्वरूप की फिल्म पर उतारा गया है। "भवभूति जहाँ एक ओर कमलवनों को कम्पित करने वाले मल्लिकाक्ष हंसों या पादपशाखाओं पर झूमते शकुन्तों की कोमल भंगिमा का अवलोकन करते हैं, वहाँ प्रचंड ग्रीष्म में अजगर

के पत्नीनी को पीते प्यासे गिरगिटों को भी देखने में आनन्द लेते हैं । वे एक साथ दण्डकारण्य के 'स्निग्ध श्याम' तथा 'भीषणाभोगक्ष' सौंदर्य को वाणी देने में समर्थ हैं ।" पद-योजना की दृष्टि से भवभूति जैसा कुशल संगीतज्ञ संस्कृत-साहित्य में ऐसा कोई नहीं, जो पंचम की कोमलता तथा धैवत की गम्भीर धीरता का एक-सा निर्वाह कर सके । कालिदास केवल पंचम के गायक हैं, तो माघ केवल धैवत के, पर भवभूति कालिदास के मार्ग पर चल कर वैदर्भी के अपूर्व निदर्शन का परिचय देते हैं, वहाँ गोडी के ऊबड़-खाबड़ मार्ग पर उसी तेजी से चलते दिखाई पड़ते हैं । भवभूति की कविता का नाद-सौंदर्य भी इस काम में हाथ बँटाता है । "उनकी पदयोजना स्वतः प्रकृति के वर्ण्य विषय की ध्वनि को उपस्थित कर देती है, चाहे वह कलक ननिनादिनी निर्भरिणियों की ध्वनि हो, या श्मशान के पेड़ पर टँगे शवों के सिरों की माला के सरन्ध्र भागों में झूँजते और श्मशान की पताका को हिलाकर उसकी घटियों को बार-बार बजाते वायु की भयंकरता हो ।" भवभूति जैसी तीव्र पर्यवेक्षण शक्ति कालिदास और माघ को छोड़कर शायद किसी संस्कृत कवि में नहीं दिखाई पड़ेगी । भवभूति के व्यक्तित्व में हमें संस्कृत नाटक-साहित्य का अन्तिम महान् कलाकार दिखाई देता है, जिसके बाद के आने वाले सभी विख्यात (कुत्थात ?) नाटककार उसकी जूठन खाकर ही सन्तुष्ट रहे, वे भवभूति से आगे बढ़ना तो दूर रहा, पीछे हटते रहे । भवभूति की प्रतिभा और पाण्डित्य, भावकता और अनुभवदक्षता, रसप्रकरणता और कल्पना-शक्ति में उन्होंने केवल पाण्डित्य की ही अपना लक्ष्य बनाया और अपने नाटकों को व्याकरण-ज्ञान, वाचस्पत्य और कृत्रिम अलंकार के भार से इतना लाद दिया कि उसका दम ही टूट गया ।

भवभूति के साथ ही संस्कृत नाटकों का ज्वलन्त युग समाप्त हो जाता है । वैसे भवभूति के बाद में संस्कृत में जितने रूपक लिखे गये, उनकी गणना कई सौ के ऊपर होगी—अकेले रामचन्द्र (जैन साधु) ने ही लगभग सौ रूपकों की रचना की थी—किन्तु वे सब नाटक कोरे नाम भर के लिये दृश्य काव्य हैं । यद्यपि इस काल में नाटक, प्रकरण तथा नाटिका के अतिरिक्त, प्रहसन, भाण आदि अन्य प्रकार के रूपक भी लिखे गए, पर वे सभी रुढ़िबद्ध होने के कारण उदात्त कला के स्तर तक नहीं उठ पाते । पिछले खेव के नाटकों के रचयिता मूलतः कवि रहे हैं, वे भी मध्यम श्रेणी के कलावादी कवि, नाटक के रंगमंचीय विनियोग का उन्हें रचमात्र ज्ञान नहीं है । गाय ही कथा-वस्तु के चयन और गत्यात्मक निर्वाह, चरित्रों की सजीव मूर्ति उपस्थित करने की क्षमता आदि की दृष्टि से भी वे असफल हुए हैं । भवभूति के साक्षात् उत्तराधिकारी मुरारि (८५० ई०) में ये ही दुर्गुण स्पष्ट परिलक्षित होते हैं । अनघराषव पुराने पंडितों को कितना ही प्रिय प्रतीत होता हो, वो कीड़ी का नाटक है । कृत्रिम

कलात्मकता की दृष्टि से चाहे इसे उच्च कोटि का काव्य मान लिया जाए । मुरारि' उन्ही के शब्दों में, (नाटक नहीं लिखना चाहते थे किन्तु) 'वाचोयुक्ति' का प्रदर्शन करना चाहते थे । ठीक यही दशा राजशेखर (१५० ई०) के बालरामायण तथा जयदेव (१२५० ई०) के प्रसन्नराघव की है । इन तीनों नाटकों के पात्र भी कठपुतलियाँ भर हैं । कालिदास से लेकर भवभूति तक के नाटकों में (जिनमें हर्ष व भट्टनारायण अपवाद हैं) मानव-जीवन की स्पन्दनशील भाँकी दिखाई देती है । उनके नाटक मानव-प्रकृति के दर्पण हैं, उनके चरित्र इसी जमीन पर चलते फिरते सचेतन प्राणी हैं, बाद के किसी नाटक ने इस गुण को नहीं अपनाया है । इन्ही दिनों में सस्कृत में अन्यापदेशी नाटकों (एलेगरिकल ड्रामा) की परम्परा भी चल पड़ी है । श्रीकृष्ण मिश्र का 'प्रबोधचन्द्रोदय' इस मार्ग का अग्रदूत है, जिसमें नाटक के बहाने श्रद्धा वेदान्त के मन् की स्थापना की गई है । इसी ढंग पर कवि कर्णपुर का 'चेतनाचन्द्रोदय' लिखा गया था । नाटक के लिए सबसे बड़ा दुर्भाग्य का दिन तो वह था जब आनन्दराय मणि ने वैद्यक के सिद्धान्तों को लेकर भी एक आयुर्वेदीय अन्यापदेशी नाटक की रचना की । 'जीवानन्द' में ज्वर, विसूचिका जैसे रोग भी मानवी-रूप में मंच पर प्रविष्ट होते बताये गये हैं । इस काल में दो-तीन प्रकरण अवश्य लिखे गये, पर वे भी असफल कृतियाँ हैं उद्दण्डी का 'मल्लिकामास्त' तो भवभूति के 'मालतीमाधव' की हूबहू नकल है । इस काल में प्रहसनो तथा भाणों में हास्य तथा व्यंग्य की दृष्टि से कुछ महत्त्वपूर्ण कार्य किया गया । इन कृतियों में शङ्खधर का 'लटकमेलक' प्रहसन, वामन भट्ट बाण तथा युवराज रविवर्मा के भाण प्रमुख हैं । पर प्रहसनो का हास्य छिछले ढंग का रहा, उसमें शिष्ट हास्य का वातावरण नहीं बन पाया, और भाण श्रव्य काव्य के स्तर से अधिक ऊपर न उठ पाये । वैसे सस्कृत में नाटक बीसवीं सदी तक लिखे जाते रहे हैं । उदाहरण के लिए भट्टाचार्य जी के 'अमर मंगल' का नाम लिया जा सकता है । कुछ अनुवाद भी सस्कृत में हुए हैं, जैसे शेक्सपियर के 'मिड समर नाइट्स ड्रीम' का अनुवाद भी सस्कृत 'वासतिकास्वप्न' पर ये सब गढ़े मुर्दे उखाड़ना ही होगा ।

सस्कृत नाटकों की इसी ह्रासोन्मुखी प्रवृत्ति के कारण मध्यकालीन भारतीय आर्य-भाषाओं (प्राकृत तथा अपभ्रंश) के साहित्य में यह परंपरा विकसित न हो सकी । वैसे प्राकृत में एक-दो सट्टक कृतियाँ मिलती हैं, जिनमें राजशेखर की 'कपूर्-मजरी' विशेष प्रसिद्ध है, तथापि इन्हें अपवाद ही मानना होगा । अपभ्रंश में तो एक भी साहित्यिक नाटक नहीं पाया जाता । ठीक यही हाल देश्य भाषाओं के साहित्य का रहा है । मैं जनता के लोकमंच की बात नहीं करता, हाँ जनता का रगमच अवश्य मध्ययुग में भी अक्षुण्ण रहा होगा, और वही आगे जाकर पूरव की 'कजरी' 'भट्टेती' 'नौटकी', 'स्वाग', राजस्थान के 'ख्वालो' और गुजरात की 'भवायी' के रूप में विक-

मित हुआ है। पर संस्कृत के साहित्यिक नाटको से इनका संबंध जोड़ना हठधर्मिता और दुराग्रह ही कहा जायगा : संस्कृत के नाटको की चेतना मध्यकाल ही में विभुषित हो गई थी। इस साहित्यिक मृत्यु के कई कारण थे।

(१) संस्कृत नाटको की रचना सामंत-वर्ग तथा पंडित-मण्डली को ध्यान में रख कर की गई थी। प्राकृत काल में फिर भी ये नाटक कुछ लोकप्रिय इग्निते रहे होंगे कि साधारण जनता भी थोड़ी-बहुन संस्कृत समझ लेती होगी (चाहे वह बोल न पाती हो) और साथ ही उनमें उनकी अपनी भाषा प्राकृत का भी प्रचुर समावेश रहता था। मगध न काल में आकर जन-भाषा में अधिक भाषा-शास्त्रीय परिवर्तन होने के कारण जनता के लिए संस्कृत तथा प्राकृत दोनों दुरूह बन गईं।

(२) कालिदासोत्तर काल के कवियों ने—शूद्रक तथा विशाखदत्त को छोड़कर—नाटक में श्रव्य-काव्य की प्रचुर कलात्मकता भरना शुरू किया।

(३) पूर्ववर्ती काल में संस्कृत नाटको का रगमंच ने कोई मघ्न नहीं रखा, नाटक का रगमंच केवल रचयिता की बुद्धि तथा पाठक (दर्शक नहीं) की कल्पना-शक्ति में ही सीमित हो गया।

(४) इसके अतिरिक्त कुछ सामाजिक तथा राजनीतिक कारण भी थे। बौद्धों व जैनो ने नाटक-साहित्य की उपेक्षा की; इसका कारण उनकी धार्मिक प्रवृत्ति थी, मध्यकालीन भारत की राजनीतिक स्थिति बड़ी ढाँवाड़ी रही तथा इस्लामी साम्राज्य की स्थापना ने भी इसके हलाम में योग दिया।

इन्ही कारणों से जब हम आधुनिक भारतीय भाषाओं के नाटक-साहित्य का अनुशीलन करते हैं, तो उन्हें संस्कृत नाटको की परम्परा का भ्रम नहीं मान सकते : हिन्दी साहित्य के नाटको को भी (कतिपय संस्कृत-नाटको के अनुवादों या पुगने गनानुगतिक नाटकों को अपवाद मान लें) संस्कृत-नाटको की परंपरा का भ्रम नहीं माना जा सकता : जैसा कि स्पष्ट है, हिन्दी के नाटक बीसवीं सदी तथा पाश्चात्य साहित्य की देन है। आजकल हर हिन्दी की चीज को मगध न में ढूँढने का फैसला हो चला है, और एक विद्वान् ने तो 'मदेशरासक' को हिन्दी का सर्वप्रथम नाटक मान लिया है। पर यह सब से बड़ी साहित्यिक भ्रांति है, जिसमें और नये नेमक बहने दिखाई पड़े हैं। संदेशरानक हिन्दी का प्रथम नाटक होना तो दूर रहा, नाटक ही नहीं है, वह मात्र श्रव्य-काव्य है। मध्ययुग के हिन्दी के 'हनुमन्नाटक' (हिन्दी अनुवाद) आनंदरघुनन्दन नाटक आदि तथा आधुनिक काल के 'शाकुन्तल' (राजा लक्ष्मणसिंह एन) तथा हरिश्चन्द्र के कतिपय अनूदित संस्कृत-नाटक भी हिन्दी नाटको की निजी

प्रकृति के परिचायक नहीं हैं। स्वयं भारतेन्दु के ही नाटकों में सस्कृतेतर प्रभाव परिलक्षित होता है। बाद में तो प्रसाद के नाटकों में पाश्चात्य नाटको तथा बंगाली नाटकों (जो स्वयं पाश्चात्य नाटकों से प्रभावित हैं) का पर्याप्त प्रभाव है। ठीक यही बात परवर्ती हिन्दी नाटक-साहित्य के विषय में कही जा सकती है, जिस पर इव्सन, शाँ तथा गाल्सवर्दी के यथार्थवादी तथा बुद्धिवादी नाटको का प्रभाव है। इतना होने पर भी सस्कृत-नाटक हिन्दी-साहित्य के सदा प्रेरक बने रहेंगे, वे इस बात की चेतावनी भी देते रहेंगे कि नाटककार को सदा रगमच का, दृश्य काव्यत्व का, सामाजिक का, ध्यान रखना है, कोरी कलात्मकता और श्रव्य-काव्यत्व का अधिक पुट उसकी कृति को विकृति कर देगा, ऐसा करने पर वह अपने हाथों अपनी ही कला का गला घोट देगा।



संस्कृत के प्रमुख नाटककार

—डॉ० सूर्यकान्त

प्रस्तुत विषय पर विचार करने में पहले इस बात का संकेत कर देना उचित होगा कि नाटक किसे कहते हैं और संस्कृत में नाटक का आधिर्भाव कब हुआ। निश्चय ही नाटक शब्द का आधार 'नट' शब्द है और 'नट' शब्द की व्युत्पत्ति 'नृत्' धातु से हुई है, जिसका अर्थ 'नाचना' है। 'नृत्' धात्वतर्गत 'नृ' के कारण 'त्' के स्थान में मूर्धन्य 'ट्' हो गया है, जैसा कि संस्कृत के भट, कट, पट, जठर तथा आढ्य आदि शब्दों में देखा जाता है।

और ज्यों ही—हम 'नट' शब्द की व्युत्पत्ति 'नृत्' धातु में मान लेते हैं त्यों ही नाटक का उद्भव हमारे सामने भ्रम हो जाता है। भ्रम की किसी भी आदिम जाति को ले लीजिये, सभी के जीवन में नृत्य एवं गीति की मात्रा पर्याप्त दीख पड़ेगी—योंकि प्रसाद एवं अवसाद, संयोग एवं वियोग सभी के जीवन में आते रहते हैं और इनका प्ररोचन और प्रतीकार नृत्य एवं गीति के द्वारा किया जाता है।

हम देखाते हैं कि सूर्य भगवान प्रातःकाल के समय आकाश में उभरते और धरती-अंबर को तपा-खिलाकर शाम के समय पश्चिम में अपने अन्त (घर) की ओर गुरु जाते हैं। फिर चांद और तारे खिलते हैं। ये भी कुछ याम आंख-मिचौनी खेलकर प्रातःकाल के क्षण में तिरोहित हो जाते हैं। नक्षत्रों के उतार-चढ़ाव पर ऋतुएँ निर्भर हैं और ऋतुओं के मनकों में ही मरत्तर की माला मजी है। आदि मानव को नक्षत्रों की इस नियतगति के पीछे किसी छिपे देवता का हाथ दीख पड़ता था—इसी रहस्यमय देव के विविध रूपों की अर्चना में उनके धर्म एवं कर्मकांड का उद्भव हुआ है।

हम लोग हर पड़ी गेते वच्चों को उनके मंगुल भांति-भांति का नाच करके रिभाया करते हैं। नृत्य में एक प्रकार का अजीब कौतुक है जिस पर छोटे-बड़े सभी समान रूप से रीझ जाते हैं। जब नृत्य को देव आदि मानव का नरदार वशवद बन नबना था तब उसे देव उनका देवता क्यों न रीझ जाता होगा? कर्मकांड में देवताओं के मंगुल नाचने-नाने की प्रथा का मूल इसी बात में संनिहित है।

ससार की अन्य आदिम जातियों की न्याई आदिम आर्य भी नृत्य-गीति में पनपते आये थे और वे भी अपने देवी-देवताओं को इन्हीं के द्वारा रिभाया करते थे। वैदिक सूत्रों के मध्य आने वाले अवकाशों में नृत्य-गीति द्वारा मनोरजन की प्रथा चलती रही होगी ऐसी कल्पना युक्तिसंगत प्रतीत होती है।

आर्यों का परिष्कृत कर्मकाण्ड वैदिक कर्मकाण्ड के रूप में अमित काल के लिये अडिग बन गया, वह जैसा आदि युग में था वैसा ही शाखा-भेद के अनुसार आज भी हमारे देश में प्रवर्तमान है। उसमें किंचित-सी हेराफेरी से भी अनर्थ हो जाने की आशंका बनी रहती है। किन्तु परिष्कृत कर्मकाण्ड के साथ-साथ आर्यों की दैनिक चर्या भी चलती रही होगी और उस दैनिक जीवन में सताप एव अवसाद के साथ प्रसाद और प्रमोद का होना भी अनिवार्य रहा होगा। और इनके प्ररोचन एव प्रतीकार के लिये आर्य लोग भी नृत्य और गीति का सहारा लेते रहे होंगे। बस सामान्य जनता के इस सामान्य नृत्य-गान में ही हमारे नाटक का आदि मूल छिपा हुआ है।

नाट्य-शास्त्र के प्रवर्तक भरत मुनि ने अपने निम्नलिखित श्लोक में इसी तथ्य की ओर संकेत किया है—

न वेदव्यवहारोऽयं संश्राव्य. शूद्रजातिषु ।
तस्मात् सुजापर देवं पञ्चम सार्वर्षिकम् ॥

अर्थात् वैदिक क्रिया-कलाप को जानने-सुनने का अधिकार शूद्र को नहीं है। इसलिए ऐसा पाँचवाँ वेद बनाइये जिसे देखने-सुनने का सभी वर्गों को समान अधिकार हो। उक्त श्लोक से स्पष्ट है कि वैदिक कर्मकाण्ड के मध्य आने वाले अवकाश में मनोरजनार्थ किये जाने वाले नृत्य-गान में अभिनय के बीज सनिहित होने पर भी साक्षात् उससे सस्कृत-नाटक का जन्म नहीं हुआ, अपितु सामान्य जनता में प्रवर्तमान नृत्य-गान से ही सामान्य जनता के लिये रचे गये नाटक का अविर्भाव हुआ है।

एक बात और—यदि वैदिक कर्मकाण्ड का उद्देश्य एक प्रकार के अदृष्ट का सृजन करना है तो नाटक का प्रयोजन तो इस से सुतरा भिन्न है और वह है सामान्य लोक का मनोरजन। भरत कहते हैं :—

उत्समाद्यममध्यानां नराणां कर्मसश्रयम् ।
हितोपदेशजननं धृतिक्लेशसुखादिकृत् ॥
दुःखार्तार्तां समर्थार्तां शोकार्तार्तां तपस्विनाम् ।
विभ्रान्तिजननं काले नाट्यमेतद् भविष्यति ॥

मेरा बनाया नाट्य-शास्त्र उत्तम, मध्यम एवं अधम लोगों के क्रिया-चक्र पर निर्भर है। उसका प्रयोजन धोमकारी आदेश देना, मनोविनोद एवं प्रसाद उपजाना और दुःखियों का, समर्थों का, शोकांतों एवं तपस्वियों का समान रूप से दिल बहलाना है।

उक्त श्लोक से निष्कर्ष निकलता है कि इन प्रकार के उद्देश्य वाले नाटक का जन्म वैदिक क्रिया-रूपाय में मय्यद्भ नृत्य-गान में न होकर आर्यों की आम जनता में प्रयत्नमान नृत्य-गान से हुआ है—फिर भी नाट्य को गौरवान्वित करने की दृष्टि से भरत ने उनके घटकों को चारों वेदों में मग्न करने की बात कही है।—

जग्राह पाठ्यमृग्वेदात् सामभ्यो गीतमेव च ।

यजुर्वेदादभिनयान् रसानापर्वणादपि ॥

अर्थात् भरत ने नाट्य का पाठ्यांश, (अर्थात् भाषा) ऋग्वेद से ली, गीत सामवेद से लिये, अभिनय (क्रिया-रूपाय) यजुर्वेद से लिया और रस अथर्ववेद (के भौषज्य) से लिया, और उस प्रकार इन पाँचवें वेदों की रचना का। किन्तु यह बात युक्ति-विपरीत है—यद्यपि नाटक के चारों ही घटक मूल रूप में जनता में पहले ही वर्तमान थे और वही से इनका संनिवेश वेदों में भी हुआ था—नद्यापि नाट्य को आदर देने की दृष्टि से भरत ने उक्त प्रकार से नाट्य-संग्रह की बात कही है।

भरत के संकेत से स्पष्ट है कि संस्कृत में रुढ़ नाटक का आविर्भाव उन युग में हुआ था जब कि आर्यों की वहाँ व्यवस्था पूरी तरह फल-फूल कर ऊठने की ओर उन्मुख हो रही थी और उसके अनुसार शूद्र को वेद-श्रवण का अधिकार नहीं रह गया था। हमारी दृष्टि में भारतीय सभ्यता के विकास में ऐसा युग उस समय आया था जब कि रुढ़ कठोरताओं को दूर करने के निमित्त इस देश में बुद्ध आदि मुधारकों का अवतरण हुआ था और साथ ही हमारी आंतरिक कमजोरियों ने प्रेरित होकर फारस तथा यूनान के आक्रमणकारी इस देश में घुस आये थे। और यद्यपि नाटक की भाषित स्वरूपा आर्य-गायों में आने वाली महापुरुषों की जीवनियों के अभिनय के रूप में आम जनता में पहले ही से चली आ रही थी तथापि उसका उपलब्धमान विकास देश में यूनानी नामतों के आने पर ही हुआ था, जो कि ग्रीक-वैविध्यराजाओं के दरबारों में खेले जानेवाले नाटकों से चुनकर लिये हुए घटकों को अपने में सम्मिलित करके ही परिष्कार का प्राप्त हुआ। भरत मुनि के नाट्य-शास्त्र में हमें नाटक के उन्नी पञ्चगुण रूप का वर्णन मिलता है और भाषा आदि नाट्यचारों की रचनाओं में हमें नाटक का वही पञ्चगुण रूप जगमगाता दीप्त पड़ता है।

संस्कृत नाटक का जन्म आम जनता के सामान्य जीवन में हुआ है न कि वैदिक क्रिया-चक्र में, यह बात और भी अधिक स्पष्ट हो जाती है जब कि हम उसके पाठ्याश अर्थात् भाषा-तत्त्व पर ध्यान देते हैं। स्मरण रहे कि नाटक का पाठ्याश केवल संस्कृत ही नहीं, अपितु प्राकृत भी है और वह भी अपने विविध रूपों में, जो कि नाटक में भाग लेने वाले पात्रों के सामाजिक स्तर के अनुसार उनमें सदा के लिये बाँट दी गई हैं। निश्चय ही मागधी, शूरसेनी एवं महाराष्ट्री आदि प्राकृतों का सम्बन्ध मूल रूप से उस प्रदेश विशेष के साथ रहा होगा, जिस-जिसमें कि वे बोली जाती थीं—किन्तु नाटकों में पहुँच कर उनका यह सम्बन्ध देश-विशेष के साथ जुड़ा न रह कर पात्र-विशेष के साथ बँध गया है, यहाँ तक कि गीत के लिये तो हर देश के लिये महाराष्ट्री ही नियत कर दी गई है। प्राकृतों के प्रयोग की यह परिस्थिति ऐसे युग में उभरी होगी जब कि प्राकृत भी निरी बोलियाँ न रहकर साहित्यिक भाषाएँ बन चुकी थी और उनके जीवन-तन्तु देश-विशेष से छूट कर श्रेणी-विशेष एवं सरणि-विशेष के साथ जुड़ चुके होंगे। प्राकृतों की यह परिस्थिति हमें ईसा की बारहवीं शती में उभरती प्रतीत होती है और तभी से हमें संस्कृत में नाटक का उत्थान भी होता देख पड़ता है।

संस्कृत में दुःखात नाटको का अभाव है, और यह तथ्य हमारे देश की उस दार्शनिक दृष्टि की ओर संकेत करता है जिसके अनुसार कि हमारी दृष्टि हमेशा परलोक की ओर लगी रहती है और जिसके अनुसार हमारे जीवन का चरम अवसान प्रसाद में होता है, न कि अवसाद में। किन्तु इस बात का यह आशय कदापि नहीं कि संस्कृत के नाटको में अवसाद का सुतरा अभाव है। संस्कृत के नाटको में जगह-जगह ऐसी घटनाएँ आ खड़ी होती हैं जो रोमाञ्चकारी हैं और जिनमें विषाद एवं अवसाद अपने सघन स्वर में साकार हुए हैं। किन्तु इन सभी सतापो एवं उत्पातो का चरम परिणाम प्रसाद में किया गया है—क्योंकि जीवन “जीने” का नाम है और हमारे अक्षेप क्रियाकलापो का एकमात्र उद्देश्य इस ‘जीने’ में से मरण के अधकार को सदा के लिये धो डालना है।

हमारे लक्षण-ग्रंथों में नाटक के दो विभाग किये गए हैं रूपक और उप-रूपक। रूपक को नाटक, प्रकरण, भाण, प्रहसन, ढिम, व्यायोग, समवकार, वीथि, अक और ईहामृग-इन दस उपविभागों में और उपरूपक को नाटिका और सट्टक आदि अठारह उपविभागों में बाँटा गया है। इन उपविभागों का प्रमुख आधार पात्रों की विधा एवं अक आदि की संख्या है, जिसमें उलझना इस समय हमारे लिये अनुचित है क्योंकि नाटक की आत्मा अर्थात् ‘सघर्ष’ का तो सभी नाटको में विद्यमान होना वाञ्छनीय है।

आदये, अथ मन्कृत के प्रमुख नाटककारों का दिग्दर्शन भी कर लीजिये —

मन्कृत में सब से पहले नाटक अश्वघोष के हैं, जिनके गटिन हस्मनेन मध्य एशिया में प्राप्त हुए हैं और जिनके पुनः उद्धार एवं संपादन में प्रोफेसर ल्यूडर्ग ने सब-सुख नाटकीय करामात दिखाई है - किन्तु ये नाटक गटिन हैं ज्मलिये इन पर विचार करना अनुपयुक्त है ।

वाण और कालिदास ने कवि के रूप में भास का आदर के साथ नाम लिया है और मन्कृत के अन्य लेखकों ने भी नाटककार के रूप में उनकी प्रशंसा की है । १६११ ईसवी में म० म० गणपति आम्बरी ने मन्कृत के तेरह नाटकों का उद्धार किया था और उन सभी का लेखक उन्होंने भास को ठहराया था । नाटकीय कला की दृष्टि से ये तेरहों नाटक कालिदास से पहले के स्तर में आते हैं । इन सभी में सूत्रधार के प्रवेश के बाद नादी-वाचन है, प्रस्तावना के स्थान में स्थापना का प्रयोग है और व्याकरण-विरुद्ध प्रयोगों के छोटे जगह-जगह छपे पड़े हैं । भास के एक नाटक का नाम स्वप्नवासवदत्त पहले से गुनिश्चित है । इन तेरह नाटकों में एक का नाम स्वप्नवासवदत्त है और क्योंकि स्वप्नवासवदत्त का कर्ता भास है और यह नाटक इन तेरह नाटकों में उन्हीं के साथ मिला है, उग लिये गणपति आम्बरी के मत में ये सभी नाटक भास की रचना हैं । उनके उन मतव्य से बहुत से विद्वान् सहमत हैं ।

किन्तु कुछ विद्वान् इस निष्कर्ष को नहीं मानते । उनका कहना है कि कला की निश्चित विशेषता व्यक्ति विशेष की विशेषता न होकर उस देश विशेष की विशेषता है जहाँ कि ये नाटक उपलब्ध हुए हैं । क्योंकि ये विशेषताएँ उस प्रदेश के स्तर नाटकों में भी पाई जाती हैं—जैसे कि मत्तविलास प्रहसन में, जो कि भास की रचना नहीं है । अनाथ प्रयोगों का सबध भी परिस्थिति-विशेष, काल-विशेष एवं प्रदेश-विशेष के साथ है न कि लेखक विशेष के साथ—क्योंकि बौद्धकाल के युग-विशेष में गटिन मन्कृत का प्रयोग आम प्रचलित था । साथ ही—ऐसे उद्धारण, जो कि मन्कृत कवियों ने स्वप्न-वासवदत्त में लिखे बनाए जाते हैं वर्तमान स्वप्नवासवदत्त में नहीं मिलते—और यह सुनिश्चित है, जिनकी उपेक्षा करना अनुचित है । इन विद्वानों के मत में ये तेरहों नाटक भास की मौलिक रचनाओं के रूपान्तरण हैं जो कि नभवत पन्नवराज नर्मद वरमा के द्वितीय के राजकाल में (६८०-७०० ई० प०) रगमंच सबधी धारणाओं एवं गुरिषाओं से धारा में रग कर किसी नाटककार ने पर दिये होंगे । ये नाटक सब भास की रचना हो या किसी अन्य कवि की, उनकी मौलिकता और मूल उत्पत्ति जोटि की है और हमें ये नाटक मन्कृत नाट्य-कला के कण्ठहार के रूप में नज़े दीया जानें हैं ।

इन नाटको में दो का आधार रामायण, छह का महाभारत, एक का कृष्ण-जीवन और चार का आधार काल्पनिक कथाएँ हैं ।

रामायण प्रसूत प्रतिमा नाटक में सात अंक हैं । इसमें राजा दशरथ की मृत्यु से आरम्भ करके राम के राज्याभिषेक तक की कथा का मौलिक अभिनय है । भरत ननिहाल से अयोध्या लौटते समय मृत सम्राटो की पत्ति में अपने पिता दशरथ की प्रतिमा को देख चौंक जाते हैं—इस प्रतिमा के आधार पर ही नाटक का 'प्रतिमा' नाम पड़ा है । सीताहरण का समाचार पाकर भरत अपनी सेना श्रीराम की सहायता के लिये पठाते हैं, किंतु सेना के वहाँ पहुँचने से पहले ही रामचन्द्र शत्रु-विजय पूरी करके लौट आते हैं । राज्याभिषेक के साथ नाटक समाप्त हो जाता है ।

अभिषेक नाटक के छह अंको में बालि-वध से लेकर रामाभिषेक तक की कथा का अभिनय है । पर बालि-वध दिखा कर भास ने भारतीय परिपाटी का उल्लेख किया है ।

पचरात्र का आधार महाभारत है और इस में तीन अंक हैं । दुर्योधन यज्ञ रचता है और उसमें आचार्य द्रोण को मुँहमाँगी वस्तु देने की प्रतिज्ञा करता है । द्रोण पाण्डवो को उनका राज्य लौटा देना माँग लेते हैं । विचार-विनिमय के बाद दुर्योधन इस शर्त पर उनकी माँग पूरी करना स्वीकार कर लेता है कि उस दिन से पाँचवी रात तक के समय में पाण्डवो को खोज निकाला जाय । निदान कौरव विराट नगर पर घावा बोल देते हैं और वहाँ की गौओं को खदेड़ लेते हैं । युद्ध होता है और बृहन्नला के रूप में अर्जुन कौरवो को परास्त कर देता है । पाण्डवो का पता चल जाता है और दुर्योधन अपना वचन पूरा कर देता है ।

दूतवाक्य में एक अंक है और इसमें कृष्ण पाण्डवो के दूत बन कर दुर्योधन के दरबार में आते हैं । इस नाटक में प्राकृत का एक भी सदृश नहीं है और यह बात ध्यान देने योग्य है ।

मध्यम व्यायोग में भी एक ही अंक है । घटोत्कच अपनी माता की पारणा के लिये एक ब्राह्मण के मझले पुत्र को ले जा रहा है । ब्राह्मण-पुत्र पानी की तलाश में इधर-उधर चला जाता है । घटोत्कच उसे 'मध्यम' कह कर आवाज देता है । इस नाम को सुनकर भीमसेन उधर आ निकलते हैं । और घटोत्कच के साथ ऊँची-नीची करते हैं । दोनों में युद्ध होता है किंतु इससे पूर्व की भीमसेन घटोत्कच को घराशायी कर दें, घटोत्कच की माता उधर आ निकलती है और दोनों का बीच-बिचाव कर देती है । भेद खुल जाने पर तीनों प्रसन्न होते हैं और घटोत्कच आगे से किसी भी ब्राह्मण को न मारने की प्रतिज्ञा करता है ।

दूत घटोत्कच में एक ही अंक है। इसमें अभिमन्यु के वध के बाद घटोत्कच आता है और अर्जुन के हाथ कौरवों के समूल विनाश की भविष्यवाणी करता है।

कर्णभार में एक ही अंक है। इसमें इंद्र वेष भरकर कर्ण का अमोघ कवच उससे मांग लेता है।

उरुभग के एक ही अंक में भीम और दुर्योधन का गदायुद्ध वर्णित है। मच पर दुर्योधन की मृत्यु दिखाकर भास ने परिपाटी का उत्लंघन किया है।

बालचरित के पाँच अंकों में कृष्ण की बाल-लीला का अभिनय है। नाटकवर्णित कृष्ण विषयक घटनाएँ भागवत, विष्णुपुराण एवं हरिवंश आदि में नहीं मिलती। कृष्ण को वसुदेव का सातवाँ पुत्र बताया गया है और नाटक में राधा का नाम तक नहीं आता। कृष्ण-लीला की आत्मा शृंगाररस का नाटक में अभाव है और यह बात ध्यान देने योग्य है। इस नाटक में भास ने कृष्ण और अरिष्ट का पारस्परिक युद्ध दिखाकर मच पर ही अरिष्ट का निधन भी दिखाया है जो कि संस्कृत-परिपाटी के प्रतिकूल है।

प्रतिज्ञा योगन्धरायण में चार अंक हैं इसमें उज्जैन का प्रद्योत राजा उदयन राजा को कैद कर लेता है क्योंकि वह उसके साथ अपनी कन्या वासवदत्ता का विवाह करना चाहता है। उदयन का मंत्री योगन्धरायण अपने स्वामी को छुड़ाने का सकल्प करता है और अंत में अपने लक्ष्य में सफल हो जाता है। भास ने (७०० ई० ५०) में इस नाटक के कथनक की समालोचना की है।

स्वप्नवासवदत्त में छह अंक हैं। उदयन वासवदत्ता के साथ विवाह करने के बाद उसमें इतना रम जाता है कि शत्रु उसके राज्य का बड़ा भाग उससे छीन लेते हैं। उसके मंत्री को खोया राज्य वापस लेने की युक्ति सूझ जाती है। एक दिन जब कि राजा शिकार के लिये जंगल में दूर निकल जाता है मंत्री झूठमूठ यह प्रचारित कर देता है कि मंत्री और वासवदत्ता दोनों गिहिर में लगी आग में जल मरे हैं। सन्यासी का वेग धारण करके वह वासवदत्ता को मगधराज की पुत्री पद्मावती के पास ले जाता है क्योंकि पद्मावती का विवाह वह उदयन के साथ कराना चाहता है जिगसे कि उनके पिता की सहायता से शत्रु का दमन कर राजा का खोया दुःख राज्य फिर से प्राप्त कर लिया जाये। वासवदत्ता पद्मावती की देख-रेख करती है। उदयन वासवदत्ता को मरा जान बेहाल हो जाता है और न चाहने पर भी पद्मावती ने विवाह कर लेता है। विवाह के बाद एक दिन पद्मावती की तबीयत खराब होती है और राजा लीला भवन में रह जाता है। वासवदत्ता भी पद्मावती की सेवा के लिये वहाँ

पहुँचती है। राजा की आँख लग जाती है और सोते-सोते उसके मुँह से कातर स्वर में 'वासवदत्ता' 'वासवदत्ता' यह नाम निकल पड़ता है। राजा के मुँह से स्वप्न में अपना नाम सुनकर वासवदत्ता प्रसन्न होती है किंतु उसके जाग जाने के भय से वह वहाँ से सरक जाती है और मंत्री सब बातों का भेद कर प्रकट देता है। उदयन पद्मावती और वासवदत्ता के साथ आनन्द से रहने लगता है।

स्वप्नवासवदत्त में नाटकीय तत्त्वों का उत्कर्ष देख कर किसी ने यह कहावत प्रचलित कर दी थी —

भास नाटकचक्रोऽपि छेकै क्षिप्ते परीक्षितम् ।

स्वप्नवासवदत्तस्य पावकोऽभून्न वाहकः ॥

अर्थात् भास के और सब नाटक तो अग्नि में भस्म हो गए, किंतु स्वप्नवासवदत्त अपने तत्त्वों के उत्कर्ष के कारण आग से अछूता बच गया।

चारुदत्त में चार अंक हैं - चारुदत्त एक गरीब ब्राह्मण हैं। वह वसन्तसेना नामक वेश्या के साथ प्रेम करता है और वह भी उसे दिल से चाहती है। एक रात चोरो के भय से वसन्तसेना अपने आभूषण चारुदत्त के पास रख देती है। शविलक नाम का चोर चारुदत्त के घर से उन आभूषणों को चुरा लेता है और अगले दिन उन्हें वसन्तसेना के समुख पेश करके उससे अपनी प्रेयसी को मुक्ति दिलाना चाहता है। इसी प्रसंग पर नाटक की समाप्ति हो जाती है।

अविमारक में छह अंक हैं। कुन्तिभोज राजा की पुत्री कुरंगी राजकुमार अविमारक के साथ प्रेम करती है, किंतु अविमारक शाप के कारण अपना राज खो बैठा है। वह छिपे-छिपे राजकुमारी से मिलता है। अंत में नारद मुनि भेद खोल देते हैं और दोनों का धूमधाम से विवाह हो जाता है।

भास के नाटकों की सब से बड़ी विशेषता उनके कथातत्त्व की मौलिकता है, जो सरलता की छाप के कारण शतधा आकर्षक बन कर प्रेक्षकों के समुख उपस्थित होती है। कथा-तत्त्व को आगे चलाने की प्रक्रिया भी इन नाटकों की अत्यंत सुन्दर है, निराली है क्योंकि यह चलती न दीखने पर भी तेजी के साथ कथा को आगे बढ़ाती है। भास की शैली परिपक्व है। उनकी रचनाओं में दैवी सरलता है जो कालिदास के सिवाय और किसी भी नाटककार में नहीं मिलती। प्रतिमा-नाटक के पाँचवें अंक के तीसरे श्लोक में आता है —

योऽस्या. करः आम्यति दर्पणेऽपि

स नेति खेदं कलशं वहन्त्या
कष्टं वनं स्त्रीजनं सौकुमार्यं
समं सताभिः कठिनीकरोति ॥

इस पद्य में राम ने पौधों को सींचती हुई सीता के सौकुमार्य का अत्यंत ही मनोरम वर्णन किया है। श्लोक की प्रथम पंक्ति भाषिक है : सीता का जो हाथ दर्पण में खड़ा हुआ भी थक जाता है यह वाक्य सीता के सौकुमार्य को चार चांद लगा देता है और उसे सौंदर्य की उसी परिधि में ला बिठाता है जिसके विषय में तुलसीदास ने कहा था की "सुन्दरता कह सुन्दर करही"

इस प्रकार की छोटी-छोटी पक्तियाँ उन पिचकारियों का काम करती हैं जो कि देखने में तो छोटी हैं किंतु जिनका फुहारा दूर तक जाता है। और सहज ही प्रेक्षक को आमूलचूल रस में सराबोर कर देता है। सीता का सौकुमार्य वन-तापसों की दृष्टि में तो वदनीय था ही स्वतः राक्षसराज रावण 'स्वरपदपरिहीणा हव्यचारा' कह कर उसकी वदना करता है। इस प्रकार की सारगर्भ उक्तियाँ भास के नाटकों में भरी पड़ी हैं इनकी सर्वलाइट में भास की मौलिकता सहस्रधा फूटी पड़ती है।

ईसा के बाद की पाँचवीं शती में कालिदास के रूप में साक्षात् नाट्य-कला धराधाम पर उतरती और उनकी रचना मालविकाग्निमित्र एव विक्रमोर्वशीय में किशोरावस्था विताकर उनके श्रमर नाटक अभिगानशाकुन्तल में प्रफुल्ल यौवन का रसास्वादन करती है।

मालविकाग्निमित्र में पाँच श्रक हैं। मालविका, मालवा के राजा माधवसेन की बहिन है। उसका विवाह विदिशा के राजा अग्निमित्र के साथ ठहर चुका है। माधवसेन बहिन के साथ विदिशा को प्रस्थान करता है। मार्ग में उसका भतीजा यज्ञसेन उस पर आक्रमण कर देता है। माधवसेन कैद हो जाता है, किंतु उसके साथी आगे निकल जाते हैं। मार्ग में उन पर डाकू छापा मारते हैं और मालविका भी रास्ते से भटक जाती है। चलती-चलती वह विदिशा के प्रान्तरक्षक के घर पहुँचती और वहाँ ने अग्निमित्र की रानी धारिणी की शरण में जा पहुँचती है। अग्निमित्र उसके साथ प्रेम करने लगता है और विदूषक के द्वारा उसके साथ मेल-जोल बढ़ाता है। किंतु उसकी छोटी रानी इरावती दोनों की प्रेमलीला में प्रतिरोधक बनती है। कुछ दिन बाद माधवसेन के दल के दो आदमी जो कि मार्ग में भटक गए थे, अग्निमित्र के दरबार में आ पहुँचते हैं और मालविका की असन्निधत को प्रकाशित कर देने हैं। राजा मालविका के साथ विवाह करके आनन्दपूर्वक जीवन बिताते हैं।

कालिदास का शकुन्तला नाटक प्रेम-सवलित जीवन का आदर्श अभिनय है। इसका एक-एक पद और एक-एक वाक्य अपनी जगह पर बिंधा रखा है और कथा को आगे बढ़ाने में अनिवार्य कड़ी का काम कर रहा है। शब्दों के चुनाव में एक ऐसे पारखी का हाथ दिख पड़ता है, जिसकी दृष्टि में शब्द और अर्थ घुल-मिल कर एक हो चुके हैं और जिसकी चुकटी में अर्थ-रहित शब्द-पुष्प आने ही नहीं पाता। और फिर कालिदास के अर्थ को तो देखिए—कितना परिपूत एवं मगलमय है यह। प्रतीत होता है कि चेतनाचेतन जगत का सारा ही मगल इन शब्द-पुष्पों की पखडियों में एकत्र कर दिया है। कालिदास के काव्य पढ़िये, पक्तियाँ पढ़िये—रस की पिचकारियाँ छूटती दिख पड़ेंगी जिनमें प्रेक्षक का हृदयपटल रस में सराबोर हो जाता है और वह एक ऐसे काव्य-जगत् में सरक जाता है जहाँ रस ही रस का आसार है, और जो, “कुछ न होने” पर भी कवि के हाथों “सब कुछ” में परिणत हो गया है। और फिर वह “सब कुछ” कितना अनायास, कितना स्वारसिक। कुछ न करने पर भी विश्व का सारा मगल मूर्त बन कर सामने उत्तान होता चला जाता है। कालिदास की कला सचमुच निराली है—उसकी बाजीगरी अपने जैसी आप है।

भरतखंड पर अनेक कवि आये और यहाँ के मनु-जगत् को कुछ कह कर, कुछ सुनाकर अपने जगत् में चले गए। भरतखंड के मानव ने उनकी वाणी को सुना और उन्हें साधुवाद भी दिये, और, बस, बात समाप्त हो गई। कालिदास के अवतरण पर अशेष भरतखंड चौकन्ना होकर खड़ा हो गया और प्रशान्त मुद्रा के साथ उसने उसकी शाश्वत वाणी को सुना और उसके अभिनय को देखा। उसकी वाणी में और उसके अभिनय में यहाँ के मानव को अपना चिरविस्मृत रूप फिर से सबल होता दिख पड़ा; उसकी (सरस्वती) मुद्रा को देख इमे अपनी चित्ति-शकुन्तला की सुघ आ गई और तत्परता के साथ इन्द्रियशत्रुओं का दमन करके यह अपनी प्रेयसी परमार्थता से मिलकर एक हो गया। अन्य कवियों की वाणी में और कालिदास की भारती में हमें यही मौलिक भेद दिख पड़ता है।

कालिदास की वाणी को हमने जानकर भारती के नामसे पुकारा है—क्योंकि इसमें भरतखंड की समस्त मागलिक शक्तियाँ एक साथ मुखरित हो उठी हैं और इसके भीतर की किरणों के प्रकाश में यह सारा भरतखंड परिपूत होकर अमित काल के लिये जगमगा उठा है।

कालिदास की रचनाओं में हमें जीवन की वही उदात्त व्यापकता दिख पड़ती है जो कि वाल्मीकि और व्यास की रचनाओं में छिपी पड़ी है और जिसके होने पर ही किसी कवि को हम विश्व-कवि कहा करते हैं। कालिदास के बाद की रचनाओं में यह

स्थापना नहीं रह जाती । अब कवित्व का प्ररोचन उदात्त जीवन न रह कर मामान्य जीवन बन जाता है और कवियों की रचनाएँ हमें अवदान जीवन की ओर न ले जाकर जीवन के उन कोनों की ओर ले जाती हैं जिनका होना तो जीवन में अनिवार्य है किन्तु जहाँ प्रकाश की अपेक्षा अन्धकार की मात्रा अधिक रहा करती है । दूधक के मृच्छकटिक नाटक में हमें जीवन के ऐसे ही कोनों की भाँकियाँ मिलती हैं ।

चारुदत्त एक निर्धन ब्राह्मण है । वह वसन्तसेना नाम की वेश्या से प्रेम करता है, जो कि वेश्या होने पर भी शिष्ट एवं साधन-संपन्न महिला है । वहाँ के महाराज का भाला शकार भी उससे प्रेम करता है किन्तु वह उसे दुतकार चुकी है । शकार का सारा क्रोध अब चारुदत्त पर आ टूटता है । उपवन में चारुदत्त से मिलने के लिये वसन्तसेना एक गाड़ी पर सवार होती है । किन्तु यह गाड़ी दुर्भाग्य से शकार की है और वसन्तसेना अनजाने ही उसमें बैठ शकार के यहाँ जा पहुँचती है । शकार मारे प्रसन्नता के फूल नहीं समाता और प्रेम करने के लिये आगे बढ़ता है; किन्तु वसन्तसेना घृणा के साथ उसे दुतकार देती है । इस पर शकार उसे घरती पर मार गिराता है । अगले दिन उस अपराध को वह चारुदत्त के सिर थोपता और दरबार में उस पर मुकदमा दायर करता है । चारुदत्त को दोषी ठहराया जाता है और उसे फाँसी की सजा सुना दी जाती है । इसी बीच आर्यक राजगद्दी पर अधिकार कर लेता है और अपने उपकारी चारुदत्त को फाँसी से बचा लेता है । वसन्तसेना, जो कि चोट के कारण बेहोश हो गई थी, होश में आ जाती और अपने प्रेमी चारुदत्त से आ मिलती है ।

नाटक की विशेषता इस बात में है कि इसमें कवि ने उदात्त जीवन का अभिनय न करके जीवन के उन पहलुओं को सहनाया है जो कि अत्यन्त नामान्व है और अभिजान समाज में जिनका होना किसी सीमा तक वाछनीय नम्रभा जाता रहा है । दूधक की दृष्टि में अभिजात-वर्ग के लिये वेश्याओं के यहाँ आना-जाना शिष्टता का चिह्न था । फलतः चारुदत्त वसन्तसेना के साथ प्रेम करके भी ब्राह्मण बना रहता है और समाज में उसका आदर बना रहता है । वेश्याओं के साथ यूँ एव नानने-गाने का समवाय सम्बन्ध है और इन सभी पहलुओं पर इस नाटक में अच्छा प्रकाश डाला गया है । संक्षेप में दूधक ने जीवन के धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष इन चार प्रयोजनों में से बीच के दो प्रयोजनों को अपनी रचना का आधार बनाया है । वात्स्यायन मुनि के काम-शास्त्र में हमें इन्हीं दोनों की चर्चा मिलती है ।

दूधक का दृष्टिकोण दरबार के धाम-पान फनने-फूलने वाले जीवन तक सीमित था । उसी दृष्टि में साहित्य का लक्ष्य जीवन को नृत्य, गीत, गुन्दर की ओर ले

जाना न होकर, जीवन की व्याख्या करना मात्र था—वह जीवन भला है या बुरा इस बात से उसे क्या सरोकार ? वह तो बड़ई है जिसका काम खिलौने घडना है, लकड़ी भली है या बुरी इससे उसे क्या मतलब ! शूद्रक का बनाया खिलौना सचमुच सलौना है, उसके अनेक पहलू हैं, बहुत से अंग हैं और सभी अंग अपनी-अपनी जगह चतुराई से बिठाए गए हैं । उसकी शकटी सुनहरी न हो कर सचमुच मिट्टी की है और उसने जान-बूझ कर अपना खिलौना मिट्टी से बनाया है वह इसलिये कि दुनिया स्वयं मिट्टी की बनी है और इसलिये वह मिट्टी के खिलौनों को अधिक पसन्द करती और उन्हीं में रमती-रमती जीवन से उपरत भी हो जाती है । शूद्रक की कथा का लक्ष्य आम लोगो के जीवन का अभिनय करके आम लोगो का दिल बहलाना है ।

और यदि शूद्रक के मृच्छकटिक में कामसूत्र-निर्दिष्ट शिष्ट जनो के जीवन का अभिनय है तो विशाखदत्त के मुद्राराक्षस नाटक में देश के तात्कालिक राजनीतिक पहलू का अभिनय किया गया है । क्या यो है —राक्षस नन्दो का भक्त है और वह चन्द्रगुप्त से जलता है । उसकी दृष्टि में राज्य के अधिकारी नद हैं, जिन्हे कपट से मारकर किसी ने चन्द्रगुप्त को गद्दी पर बिठा दिया है । वह चन्द्रगुप्त को राज्यच्युत करने के लिये दिन-रात उपाय करता है किन्तु चाणक्य उनकी एक नहीं चलने देता । इतना ही नहीं—दूतों द्वारा वह राक्षस की मुद्रा हथिया लेता है और उसकी मुहर लगा कर एक पत्र राक्षस के सहायको के पास भेजता है । इसे पाकर राक्षस के सहायक दूट जाते हैं और राक्षस विचारा अकेला रह जाता है, इसी बीच राक्षस के एक अभिन्न मित्र को फाँसी का हुक्म होता है । राक्षस उसे बचाने का यत्न करता है किन्तु सब विफल । अन्त में चाणक्य उसके मित्र को इस शर्त पर छोड़ देने के लिये राजी होता है कि राक्षस चन्द्रगुप्त का प्रधान मन्त्रित्व स्वीकार कर ले । कोई चारा न पा कर राक्षस इस शर्त को मान लेता है और नाटक की प्रसाद में समाप्ति हो जाती है ।

मुद्राराक्षस का वस्तु-तत्त्व राजनीतिक है और इस दृष्टि से यह नाटक संस्कृत में अद्वितीय है । दरबारों में दिन-रात खेले जाने वाले दाँव-पेचों का इसमें फडकता अभिनय है जो इस बात पर बल देता है कि धन-प्राप्ति के लिये किसी प्रकार का पाप भी पाप नहीं है क्योंकि राजनीति में सफलता ही पुण्य है और उसे प्राप्त करने के लिये शासक को सभी प्रकार के पाप क्षम्य हैं । यदि शूद्रक अपने समकालिक समाज के सामान्य पहलू का अभिनेता है तो विशाखदत्त अपने युग के राजनीतिक चित्रपट का चतुर चितेरा है । सामाजिक जीवन की व्याख्या करना दोनों का समान लक्ष्य है ।

रत्नावली, प्रियदर्शिका और नागानन्द नाटक हर्षवर्धन के बताए जाते हैं,

किन्तु कुछ लोग उन्हें उनके दरबारी कवि वाणभट्ट की रचना बताते हैं। तीनों ही नाटक सामान्य कोटि के हैं और यह वाण की कादम्बरी को देखते हुए उसकी रचना नहीं माने जा सकते।

रत्नावली के चार अंको में उदयन की प्रेम-गाथा का अभिनय है। कौशाम्बी का राजा उदयन लंका की राजकुमारी सागरिका से प्रेम करता है। इस बात से ज्ञान कर वासवदत्ता सागरिका को कैद कर लेती है; किन्तु उदयन एक जादूगर की सहायता से उसे कैद से छुड़ा लेता है। लंका का राजा सागरिका को अपनी पुत्री घोषित करके उसे उदयन के साथ मिला देता है।

प्रियदर्शिका के चार अंकों में उदयन और अरण्यािका के प्रेम की गाथा है।

नागानन्द में पाँच अंक हैं। विद्याधरों का राजकुमार जीमूतवादन शंखचूट नामक साँप को गरुड़ के मुँह में, अपना शरीर उसके सम्मुख प्रस्तुत करके, बचाता है। उसके त्याग को देख कर गरुड़ भी हिमा से मुँह मोड़ लेता है और सभी मरे माँपों को फिर से जीवित कर देता है। जीमूतवाहन को गौरी फिर से जीवन-दान देती है और उसे विद्याधरों का राजा बना देती है।

तीनों नाटक सामान्य कोटि के हैं। रत्नावली में आने वाला लंका की राजकुमारी का वरुण एव जादूगर के हाथों उसका स्वतन्त्र किया जाना पद्मावत वर्णित घटनाओं की याद दिलाता है, जबकि नागानन्द पर बुद्ध-धर्म का प्रभाव सुव्यक्त है।

मट्टनारायण कृत वेणीसहार के छह अंको में भीमसेन द्रौपदी के केशपात्र को राजाकर अपनी प्रतिज्ञा पूरी करता है। द्यूतभवन में दुःशानन द्वारा अपमानित होकर द्रौपदी ने अपनी वेणी खुली छोड़ दी थी और उसे तब तक खुली रखने की प्रतिज्ञा की थी जब तक कि दुर्योधन को मार कर भीमसेन स्वयं उसे न वापिस। इस नाटक में भीमसेन की इसी कथा का धीररंगपूर्ण अभिनय दिखाया गया है। नाटक के कुछ दृश्यों में नाटकीय छटा खिल उठी है—किन्तु कथानक कुछ टोला-झाला है और यह बात इन नाटक की प्रथम कोटि से नीचे गिराने के लिए पर्याप्त है।

राम के परचान् सातवीं सदी में भवभूति ने महावीर-चरित, मालती-माधव और उत्तररामचरित नाम के तीन नाटक लिखे। महावीर-चरित के नात अंकों में राम विवाह में प्रारम्भ करके उनके अभिषेक तक की कथा का अभिनय है। नीला को मरने के लिए रावण भी अपना दूत पठाता है, किन्तु राम शिवधनुष को गीन देने के लिए रावण का दूत शूर्पहारा रह जाता है। रावण का मन्त्री नान्यजान् नाम ने

बदला लेने की ठान लेता है। शूर्पणखा, मथरा के वेष में अयोध्या पहुँचती और कैंकेयी की ओर से राजा दशरथ के सामने दो वर प्रस्तुत करती है। माल्यवान् ही वालि को राम पर धावा बोलने की सलाह देता है। अन्तिम अंक में राम विमान में बैठ कर अयोध्या को लौट आते हैं।

भवभूति की दूसरी रचना मालती-माधव है जो कि दस अंकों में है। इसमें विदर्भराज के मन्त्री देवरात के पुत्र माधव का पद्मावती के राजा के मन्त्री भूरिवसु की पुत्री मालती से विवाह सम्पन्न होता है और साथ ही माधव के मित्र मकरद का मालती की सहेली मदयतिका से परिणय होता है।

नाटक में शृ गाररस की प्रधानता है और मालती-माधव के विरहोद्गारों में एक गहरी कूक है जो पाठकों के दिल में गाँस की नाई घँसती चली जाती है।

भवभूति का तीसरा नाटक उत्तररामचरित है, जिसमें सात अंक हैं। इसका आधार रामायण का उत्तरकाण्ड है। अन्त में राम का सीता एवं उनके पुत्र लव-कुश के साथ पुनर्मिलन सुन्दर तरीके से दिखाया गया है।

नि सन्देह उत्तररामचरित की कथावस्तु उदात्त कोटि की है और उसमें कहरा रस का परिपाक परा कोटि पर जा पहुँचा है। नाटक की कुछ सूक्तियाँ मन को मोह लेती हैं और कथा का प्रवाह भी त्वरित, समपद एवं गौरवशाली है। किन्तु यह सब होते हुए भी हम कहेंगे कि भवभूति नाट्य-पंडित हैं, उत्कृष्ट कोटि के नाट्यकार नहीं। उनकी भाषा दुरुह है, उनके श्लोकों के जगड़वाल में प्रेक्षक घबरा जाता है और उनकी रचना में एक ऐसी बनावट है जो सहृदय प्रेक्षकों को अखरती है।

भवभूति के साथ संस्कृत नाटक की विभूति समाप्त हो जाती है और कवित्व का यह पहलू पशु बन जाता है। कहने को तो नाटक बाद में भी लिखे गये और पर्याप्त मात्रा में लिखे गये, किन्तु वे लिखने के लिए लिखे गये, देखे जाने के लिये नहीं। और नाटक के विषय में इस प्रवृत्ति का उदय होना उसकी आत्मा को नष्ट कर देना है।

और अब ऋालिये शब्द ब्रह्म की क्रममयी काव्य-जाह्नवी पर एक विहंगम दृष्टि, कितना विशाल है इसका आयाम और कितना विपुल है इसका व्याम ? इस जाह्नवी के दो नट हैं पहला विशुद्ध श्रव्य-काव्य और दूसरा दृश्य-काव्य। पहले तट पर आपको वाल्मीकि, व्यास, कालिदास आदि अनेक कविपुङ्गव इसकी अर्चना में करबद्ध होकर खड़े मिलेंगे—इनकी अजलियों के अमर प्रसूनो ने कविता-जाह्नवी के इस तट को सदा के लिये परिपूत एवं भास्वर बना दिया है। फिर देखिये इसके

दृश्य-तट को । सैकड़ों मील के अन्तर्गत के बाद आपको इन पर भान, कानिदान, दूढ़क, विद्यापदत्त और भवभूति अपनी अजनियों में नाट्य-प्रसून लिये भक्ष्यमुद्रा में गड़े दीस पढेंगे । ये सारे ही कविपुङ्गव भरतगण्ड के अमर दूत हैं; इन नगी के अभिनय में इस गण्ड के मानव की आत्मा साकार हुई है । किन्तु जहाँ कानिदान की नाट्य-माला में स्वयं प्रतिरोधी एवं अम्यनुशा दक्षिण कालग्रह अपनी भाँकी ले रहा है वहाँ इतर नाट्यकारों की नाट्य-माला कुछ काल के लिये बुनन्द होकर सहगा मद पड़ जाती है और कविता-सरित् के इस तट पर लुनसान छा जाता है । इस नीरव में ही हमारी काव्य सरित् एक टीन के नाथ, एक विषादपूर्ण निःस्वान के नाथ आगे बढ़ती दीस पटती है—इस आशा को मन में रखकर कि आगे कहीं कोई कालिदान फिर मिलेगा और भारती के यशोगान से दूसरी बार भृङ्गण्ड को भर देगा ।



अपभ्रंश नाट्य-साहित्य

—३०० हरिवंश कोछड़

अपभ्रंश-भाषा का समय भाषा-विज्ञान के आचार्यों ने ५०० ई० से १००० ई० तक बताया है किन्तु इस का साहित्य हमें लगभग ८वीं शती से मिलना प्रारम्भ होता है। प्रातः अपभ्रंश-साहित्य में स्वयम्भू सब से पूर्व हमारे सामने आते हैं। अपभ्रंश-साहित्य का समृद्ध युग ९वीं शताब्दी से १३वीं शताब्दी तक है। इसी काल हैं स्वयम्भू, पुष्पदन्त, धवल, घनपाल, नयनन्दी, कनकामर, घाहिल इत्यादि अनेक प्रभावशाली अपभ्रंश-कवि हुए।

जैनो द्वारा लिखे गए महापुराण, पुराण, चरित आदि ग्रन्थों में, बौद्ध सिद्धों द्वारा लिखित स्वतन्त्र पदों, गीतों और दोहों में, कुमारपाल-प्रतिबोध, विक्रमोवशीय, प्रबन्ध-चिन्तामणि आदि संस्कृत एवं प्राकृत ग्रन्थों में जहाँ-तहाँ कुछ स्फुट पद्यों में और वैयाकरणों द्वारा अपने व्याकरण-ग्रन्थों में उदाहरणार्थ दिये गये अनेक फुटकर पद्यों के रूप में हमें अपभ्रंश-साहित्य प्राप्त होता है। इसके अतिरिक्त विद्यापति की कीर्तिलता और अब्दुलरहमान के सदेश-रासक आदि ग्रन्थों में अपभ्रंश-साहित्य उपलब्ध है।

जिस प्रकार जैनाचार्यों ने संस्कृत-वाङ्मय में अनेक काव्य, पुराण-ग्रन्थ, कलात्मक एवं रूपक-काव्यादि ग्रन्थों का निर्माण किया इसी प्रकार उन्होंने अपभ्रंश-भाषा में भी इस प्रकार के ग्रन्थों का प्रणयन कर अपभ्रंश-साहित्य को समृद्ध किया।

जैनियों के अपभ्रंश की अपनाने का कारण यह था कि जैन पण्डितों ने अधिकांश ग्रन्थ प्रायः श्रावको के अनुरोध से लिखे। ये श्रावक तत्कालीन बोलचाल की भाषा से अधिक परिचित होते थे अतः जैनाचार्यों एवं भट्टारकों द्वारा श्रावकगण के अनुरोध पर जो साहित्य लिखा गया वह तत्कालीन प्रचलित अपभ्रंश में ही लिखा गया। जैसे बौद्धों ने तत्कालीन प्रचलित पाली को अपने प्रचारार्थ अपनाया इसी प्रकार जैन विद्वानों ने तत्कालीन प्रचलित अपभ्रंश-भाषा को अपने विचारों का माध्यम बनाना अभीष्ट समझा। जैन, बौद्ध और इतर हिंदुओं के अतिरिक्त मुसलमानों

ने भी अपभ्रंश में पद्य-रचना की। सन्देश-रामक का लेखक अब्दुलरहमान इन का प्रमाण है।

जैन कवियों ने किमी राजा, राजमन्त्री या गृहस्थ की प्रेरणा से काव्य-रचना की अतः इन की कृतियों में उन्हीं की कल्याण-नामना के लिये किमी वन के माहात्म्य का प्रतिपादन या किसी महापुरुष के चरित का व्याख्यान किया गया है। राजाश्रय में रहते हुए भी इन्हें वन की इच्छा नहीं थी क्योंकि ये लोग अधिकतर निष्काम पुरुष थे, और न इन कवियों ने अपने आश्रयदाता के मित्रा-पश का वर्णन करने के लिये या किसी प्रकार की चाटुकारी के लिए कुछ लिखा। इन जैन कवियों ने अपने मत का प्रचार करने की दृष्टि से भी कुछ काव्यों का निर्माण किया। बौद्ध सिद्धों की कविता का विषय अध्यात्मपरक होने के कारण उपरिनिवृत्त विषयों से भिन्न है। अपनी महत्ता के प्रतिपादन के लिए प्राचीन रुढ़ियों का खण्डन, युग की महिमा का गान, रहस्यवाद आदि ही इनकी कविता के मुख्य विषय रहे। अपभ्रंश-साहित्य की पृष्ठभूमि प्रायः धर्म-प्रचार है। जैन कवि प्रथम प्रचारक हैं फिर कवि।

अपभ्रंश-साहित्य में हमें महापुराण, पुराण और चरित-काव्यों के अतिरिक्त रूपक काव्य, फपात्मक ग्रन्थ, सन्धि-काव्य, रास, स्तोत्र आदि भी उपलब्ध होते हैं। अपभ्रंश कवियों का लक्ष्य जन-साधारण के हृदय तक पहुँच कर उनको सदाचार की दृष्टि में ऊँचा ठगाना था। इन कवियों ने शिक्षित और पण्डित-वर्ग के लिए ही न लिखकर अशिक्षित और साधारण वर्ग के लिये भी लिखा। उपरिनिर्दिष्ट अपभ्रंश ग्रन्थों के अतिरिक्त चूनरी, चचंदरी, कुलकादि नामांकित कुछ अपभ्रंश ग्रन्थ भी मिले हैं।

अपभ्रंश-साहित्य के जिन भी ग्रन्थों का ऊपर निर्देश किया गया है वे सब अपभ्रंश के महाकाव्य, खण्डकाव्य और मुक्तक काव्य के सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करते हैं। इन ग्रन्थों में अनेक काव्यात्मक सुन्दर स्थल दृष्टिगत होते हैं।

उपरिलिखित विषयों के अतिरिक्त अपभ्रंश में अनेक उपदेशात्मक ग्रन्थ भी मिलते हैं। इनमें काव्य की अपेक्षा धार्मिक-उपदेश भावना प्रधान है। काव्य-रस गौण है, धर्म-भाव प्रधान। इस प्रकार की उपदेशात्मक कृतियाँ अधिकतर जैन धर्म के उपदेशकों की ही निर्मी हुई हैं। इनमें से कुछ में आध्यात्मिक तत्त्व प्रधान है कुछ में लौकिक-उपदेश तत्त्व।

जैन-धर्म सम्बन्धी उपदेशात्मक रचनाओं के नमान बौद्ध सिद्धों की भी कुछ फुटकर रचनाएँ मिलती हैं जिनमें बख्तियार और सहजियार के सिद्धान्तों का प्रतिपादन

किया गया है। इन धार्मिक कृतियों का भाषा की दृष्टि से उतना महत्त्व नहीं जितना भाव-धारा की दृष्टि से।

अपभ्रंश-साहित्य अधिकांश धार्मिक आवरण से आवृत है। माला के तन्तु के समान सब प्रकार की रचनाएँ धर्मसूत्र से ग्रथित हैं। अपभ्रंश कवियों का लक्ष्य था एक धर्म-प्रवण समाज की रचना। पुराण, चरित, कथात्मक कृतियाँ, रासादि सभी प्रकार की रचनाओं में वही भाव दृष्टिगत होता है। कोई प्रेम कथा हो चाहे साहसिक कथा, किसी का चरित-वर्णन हो चाहे कोई और विषय सर्वत्र धर्म-तत्त्व अनुस्यूत है मानो धर्म इन लेखकों का प्राण था और धर्म ही इनकी आत्मा।

राजशेखर (१०वीं शताब्दी) ने राजसभा में संस्कृत और प्राकृत कवियों के साथ अपभ्रंश-कवियों के बैठने की योजना भी बताई है। इससे स्पष्ट होता है उस समय अपभ्रंश कविता भी राज-सभा में आदृत होती थी। उसी प्रकरण में भिन्न-भिन्न कवियों के बैठने की व्यवस्था बताते हुए राजशेखर ने संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश कवियों के साथ बैठने वालों का भी निर्देश किया है। अपभ्रंश कवियों के साथ बैठने वाले चित्रकार, जौहरी, सुनार, बढई आदि समाज के मध्यम कोटि के मनुष्य होते थे। इससे प्रतीत होता है कि संस्कृत कुछ थोड़े से पण्डितों की भाषा थी, प्राकृत जानने वालों का क्षेत्र अपेक्षाकृत बड़ा था। अपभ्रंश जानने वालों का क्षेत्र और भी अधिक विस्तृत था एवं अपभ्रंश का सम्बन्ध जन-साधारण के साथ था। राजा के परिचारक-वर्ग का 'अपभ्रंश भाषण प्रवण' होना भी इसी बात और संकेत करता है।

श्री मुनि जिनविजय जी द्वारा संपादित 'पुरातन प्रबन्ध संग्रह' नामक ग्रन्थ में स्थान-स्थान पर अनेक अपभ्रंश पद्य मिलते हैं। इस ग्रन्थ से प्रतीत होता है कि अनेक राज-सभाओं में अपभ्रंश का आदर चिरकाल तक बना रहा। राजा भोज या उनके पूर्ववर्ती राजा अपभ्रंश कविताओं का सम्मान ही नहीं करते थे, स्वयं भी अपभ्रंश में कविता लिखते थे। राजा भोज से पूर्व मुज की सुन्दर अपभ्रंश-कविताएँ मिलती हैं।

इस विवेचन से हमारा अभिप्राय अपभ्रंश-साहित्य की आलोचना प्रस्तुत करना नहीं। हमारा इतना ही निवेदन है कि अपभ्रंश साहित्य पर्याप्त समृद्ध था और पूर्ण रूप से आदृत था। जैन विद्वानों ने अनेक काव्य आख्यायिका, चम्पू, नाटकादि ग्रन्थों का यद्यपि संस्कृत भाषा में निर्माण किया किंतु अपभ्रंश में नाना काव्यादि के उपलब्ध होने पर भी कोई नाटक उपलब्ध नहीं हुआ।

जो भी अपभ्रंश-साहित्य अद्यावधि प्रकाश में आ सका है वह अधिकांश जैन-भण्डारों से उत्पन्न हुआ है। जैन-मन्दिरों में मन्दिर के साथ एक पुस्तकालय भी सम्बन्धित होता था। मन्दिर में जा कर प्रतिमा-पूजनादि के साथ-साथ जैनी लोग वहाँ ग्रन्थों का स्वाध्याय भी करते थे। किसी ग्रन्थ की हस्त-लिखित प्रतिलिपि कर या करवा कर अन्य श्रावकों के लाभार्थ मन्दिर में रखवा देना एक धार्मिक कृत्य समझा जाता था। फलतः मन्दिरों में पर्याप्त ग्रन्थों का संग्रह हो गया। अभी तक अनेक जैन-भण्डारों के ग्रन्थों का सम्यक् निरीक्षण, वर्गीकरण एवं अनुशीलन नहीं हो सका है। प्रचुर साहित्य अभी तक वहाँ प्रच्छन्न पड़ा है। ऐसी अवस्था में यह निश्चित रूप में नहीं कहा जा सकता कि अपभ्रंश-साहित्य में नाटकों का सर्वथा अभाव है। हो सकता है कि नवीन अनुसन्धान के परिणाम-स्वरूप अतीत के गर्भ में लौन कोई अपभ्रंश-नाटक प्रकाश में आ सके। जैन भण्डारों की अधिकांश ग्रन्थ राशि प्रायः धर्म-प्रधान है। अतः ऐसा भी सम्भव है कि अपभ्रंश में नाटक लिखे तो गये हों किन्तु धार्मिक ग्रन्थों के साथ मन्दिर में प्रवेश न पाने के कारण सुरक्षित न रह सके हों। संस्कृत में लिखित अनेक नाटक श्रव्य-काव्य के अन्तर्गत हो जाते हैं। दृश्यत्व रूपा में नाटक रचना के लिये शान्तिमय वातावरण का होना आवश्यक है। यवनों के आक्रमण से विक्षुब्ध परिस्थितियों में संभवतः ऐसे नाटकों की रचना न हो सकी हो। कारण कुछ भी हो अपभ्रंश-भाषा में लिखित नाटकों का अभी तक अभाव है। ऐसी अवस्था में पर्याप्त सामग्री के न होने से अपभ्रंश नाट्य-साहित्य की पूर्ण विवेचना सम्भव नहीं।

अपभ्रंश भाषा में नाटक लिखे गये या नहीं इस विवाद को छोड़ दीजिए। श्री मुनि जिनविजय द्वारा सम्पादित 'पुरातन प्रबन्ध संग्रह' के अन्तर्गत एक प्रकरण से ऐसा आभास मिलता है कि हास्य-विनोद के लिये अपभ्रंश-नाटक लिखे जाते थे। राजा भोज ने 'सिद्धरस' बनाने वाले योगियों को बुलवा कर यह रस बनवाना चाहा। जब वे इस प्रकार का रस न बना सके तो उनकी हँसी उड़ाने के लिये अपभ्रंश में एक नाटक लिखवाया गया। नाटक के अभिनय के बीच पात्रों के गभापण को सुन हँसी में लोट-पोट होते हुए राजा भोज को नम्रोधन कर एक सिद्धरस-योगी कहता है—

अल्पि कहंत किपि न बीसइ ।

नल्पि कहउत सुहगुर रुसइ ॥

जो जानइ सो कहइ न कीमइ ।

अज्जाणं तु विपारइ ईसइ ।-

अपभ्रंश में यद्यपि कोई नाटक उपलब्ध नहीं तथापि चर्चरी, रास इत्यादि कुछ ग्रन्थ उपलब्ध हुए हैं जिनसे अपभ्रंश के लोक-नाट्य पर कुछ प्रकाश पड़ता है। चच्चरी, चाचरि, चर्चरी ये सब पर्यायवाची शब्द हैं। चर्चरी शब्द ताल एव नृत्य के साथ, विशेषतः उत्सव आदि में गाई जाने वाली रचना का बोधक है। इस का उल्लेख विक्रमोर्वशीय के चतुर्थ अंक के अनेक अपभ्रंश पद्यों में मिलता है। वहाँ अनेक पद्य चर्चरी कहे गये हैं। समरादित्य-कथा, कुवलय-माला कथा आदि ग्रन्थों में भी इस का उल्लेख मिलता है। श्री हर्ष ने अपनी रत्नावली नाटिका के आरम्भ मिलता है—

अये यथाज्यमभिहन्यमान मृदु मृदंगानुगत गीतमधुरं पुरः पौराणां समुच्चरति
चर्चरी ध्वनिस्तथा तर्कयामि . इत्यादि

अपभ्रंश के वीरकवि (वि० स० १०७६) ने अपने 'जबुसमिचरिउ' में भी एक स्थान पर चच्चरि का उल्लेख किया है—

चच्चरि बंधि विरदउ सरसु, गाइजइ सतिउ तारु जसु । १४

नयनदी कवि (वि० स० ११००) ने अपने 'सुदसण चरिउ' में वसन्तोत्सव वर्णन के प्रसंग में लिखा है—

जिणहरेसु आढकिय सुचच्चरि, करहि तरुणि सवियारी चच्चरि । ७५

श्रीचन्द्र कवि (वि० स० ११२३) के 'रत्न करण्ड शास्त्र' में अनेक छन्दों के साथ चच्चरि का उल्लेख किया गया है।

अब्दुल रहमान ने अपने 'सदेश-रासक' में वसन्त वर्णन के प्रसंग में चर्चरी गान का उल्लेख किया है—

चच्चरिहि गेउ भुणि करिवि तालु,

नचवीयइ अउठव वसंतकालु ।

घण निविड हार परि खिल्लरीहि,

रणसुण रउ मेहलु किकिणीहि ॥२१६

इस से प्रतीत होता है कि चर्चरी, आनन्दोत्सव के अवसर पर जनसाधारण में या मन्दिरों में ताल और नृत्य के साथ गाई जाती थी। मलिक मोहम्मद जायसी ने अपने 'पद्मावत' में वसन्त, फाग एव होली के प्रसंग में चाचरि या चाचर का उल्लेख किया है, जो कि अपभ्रंश-कालीन चर्चरी के अवशिष्ट रूप के सूचक है।

जिनदत्त सूरि ने विक्रम की १२वीं शती के उत्तरार्ध में 'चर्चरी' की रचना की थी। रचनाकर ने सूचित किया है कि यह कृति पठ (ट) मजरी भाषा-राग में

गाते हुए और नाचते हुए पढ़ी जानी चाहिये । इस में कृत्तिकार ने ४७ पद्यों में अपने गुरु जिनवल्लभ सूरि का गुणगान किया है और नाना चैत्य विधियों का विधान किया है ।

इस चर्चरी के अतिरिक्त प्राचीन गुर्जर काव्य-संग्रह में सोलन कृत चर्चरी का व्याख्यान है । एक वेलाउली राग में गीयमान ३६ पद्यों की 'चाचरि स्तुति' और गुर्जरी राग में गीयमान १५ पद्यों की 'गुरुस्तुति चाचरि' का पाटण-भण्डार की ग्रन्थ-सूची में निर्देश मिलता है ।

अपभ्रंश में कुछ रास ग्रन्थ भी उपलब्ध हुए हैं । इन में से कुछ की भाषा को प्राचीन गुजराती वा प्राचीन राजस्थानी कहा जाता है । किन्तु प्राचीन गुजराती, प्राचीन राजस्थानी सब अपभ्रंश के ही रूप हैं और इन सब का सामान्य आधार एवं स्रोत अपभ्रंश या उत्तरकालीन अपभ्रंश ही है ।

रास, रासो या रासक शब्द का क्या अर्थ है, क्यों इन ग्रन्थों का नाम रास पड़ा ? इस विषय में विद्वानों के भिन्न-भिन्न मत हैं । किसी ने इसे ब्रह्मवाचक रस से, किसी ने साहित्यिक रस से, किसी ने स्त्री-पुरुषों के मंडलाकार नृत्य-वाची राम से, किसी ने राजयश से और किसी ने काव्य-वाचक रसायन से इस शब्द की व्युत्पत्ति मानी है ।

संस्कृत के अलकार-शास्त्र-सम्बन्धी ग्रन्थों में राम शब्द का उल्लेख है । वहाँ इस का लक्षण इस प्रकार दिया है—

षोडश द्वादशाष्टौ वा यस्मिन् नृत्यन्ति नाय (यि) काः ।

पिंडो धन्वादि विन्यासै रासकं तदुवाहुतम् ॥

इस प्रकार ८, १२, १६ स्त्री-पुरुषों के मंडलाकार नर्तन को रामक कहा गया है । किन्तु प्रश्न होता है कि रामक केवल नृत्य है या नृत्य या उनमें अभिनय का भी होना आवश्यक है ? नाट्य नृत्य और नृत्य से भिन्न है । धनंजय ने अपने दशरूपक में तीनों पर विचार किया है । नृत्य में ताल-लय पर आश्रित पद-मञ्चादनादि क्रियाएँ होनी हैं (नृत्य ताललयाश्रयम्) । नृत्य में केवल गात्र-विधेय होता है, नृत्य में गात्र विधेय के साथ-साथ अनुकरण भी पाया जाता है, नृत्य में भाव-प्रदर्शन भी होता है (भावाश्रय नृत्यम्) । नृत्य और नृत्य से आगे नाट्य आता है । नृत्य और नाट्य में यह भेद है कि नृत्य केवल भावाश्रित होता है और नाट्य रसाश्रित । नृत्य में आश्रित अभिनय का और नाट्य में वाचिक अभिनय का प्राधान्य होता है । नृत्य और नाट्य दोनों में अभिनय-साम्य होने पर भी नृत्य में पदार्थ-रूप अभिनय होता है और नाट्य

में वाक्यार्थ-रूप अभिनय । नाट्य का लक्षण किया गया है—“अवस्थानुकृति-नाट्यम्” अर्थात् शारीरिक और मानसिक अवस्थाओं के अनुकरण को नाट्य कहा जाता है । यह अनुकरण आगिक, वाचिक, आहार्य और सात्विक चार प्रकार का होता है । इस प्रकार नाट्य में इन चारों प्रकार के अभिनयों के द्वारा सामाजिकों में रस का संचार किया जाता है ।

साहित्यदर्पणकार ने उपरूपको का विभेद प्रदर्शित करते हुए नाट्य-रासक और रासक दोनों को विभिन्न उपरूपक माना है और दोनों के अलग-अलग लक्षण दिये हैं ।^१

इससे प्रतीत होता है हि विश्वनाथ के समय (११वीं शती) तक नाट्य-रासक और रासक उपरूपको के एक भेद के रूप में स्वीकार किये जाने लगे थे । इस प्रकार इन में केवल नृत्य ही न होता था अपितु अभिनय भी किया जाता था । नृत्य और नाट्य दोनों का योग नाट्य-रास और रासक में होता था । नाट्य-रास और रासक दोनों एकाकी होते थे । नाट्य-रास में उदात्त-नायक और वासकसज्जा नायिका होती थी, रासक में कोई ख्यात नायिका किन्तु मूर्ख नायक होता होता था और इसमें भाषा और विभाषा का अर्थात् प्राकृत और अशिक्षित एवं जन-साधारण से प्रयुक्त लोक-भाषा का प्राधान्य होता था । ऐसा प्रतीत होता है कि लोक में जन-साधारण द्वारा किसी लोक-प्रचलित नायक को लेकर प्रदर्शित उपरूपक को

१. नाट्यरासकमेकांकं बहुताललयस्थिति ॥

उदात्तनायकं तद्वत् पीठमर्षोपनायक ।

हास्योऽङ्गघत्र स शृंगारो नारी वासकसज्जिका ॥

मुखनिर्वहणे सन्धी लास्याङ्गानि वशापि च ।

केचित्प्रतिमुख सन्धिमिह नेच्छन्ति केवलं ॥

चौखम्भा संस्कृत सोरोज्य प्रकाशन षष्ठ, परिच्छेद, २७७-२७९ ।

रासक पंचपात्र स्यान्मुखनिर्वहणान्वितम् ।

भाषाविभाषाभूयिष्ठं भारतीकंशिकीयुतम् ॥

असूत्रधारमेकांकं सवीथ्यंगं कलान्वितम् ।

श्लिष्टनान्दीयुतं ख्यातनायिकं मूर्खनायकम् ॥

उदात्तभावविग्याससंश्रितं चोत्तरोत्तरम् ।

इह प्रतिमुख सन्धिमपि केचित्प्रचक्षते ॥

अलकारियो ने रासक का नाम दिया और शिक्षित एव शास्त्र-प्रचलित नायक के आचार पर रचित उपरूपक को नाट्य-रास का नाम दिया ।

अलकार-ग्रन्थों के अतिरिक्त सस्कृत-साहित्य में भी रासक का निर्देश मिलता है । वाण ने अपने हर्षचरित में हर्षवर्धन की उत्पत्ति पर पुत्र-जन्मोत्सव के वर्णन में इस रासक शब्द का प्रयोग किया है ।^१ वहाँ रासक शब्द मण्डलाकार नृत्य के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है ।

अपभ्रंश-साहित्य में भी रास और रासक के कुछ उल्लेख मिलते हैं । 'जयु सामि चरित' के कर्ता (वि० स० १०७६) ने ग्रन्थ के प्रारम्भ में लिखा है :

कविगुण रस रंजिय विउससह, वित्यारिय सुदय धीर कह ।

चच्चरि वधि बिरइउ सरसु, गाइज्जइ सतिउ ताव जसु ।

नच्चिज्जइ जिणपय सेवयहि, किउ रासउ अंवा देवयहि ॥ १४

यहाँ जिनपद-सेवको द्वारा नृत्यपूर्वक गीयमान रास का निर्देश है । इस उद्धरण से एक और बात की ओर हमारा ध्यान आकृष्ट होना है । 'चच्चरि वधि' पद से प्रतीत होता है कि 'पद्धडिया वध' के समान 'चच्चरि वध' भी प्रयुक्त होता था । अर्थात् चच्चरि छंद में रचित रचना ही 'चच्चरि वध' कहलाती थी । विक्रमो-वंशीय के चतुर्थ अंक में प्रयुक्त अनेक अपभ्रंश छन्दों में चच्चरि के प्रयोग का पीछे निर्देश किया जा चुका है । श्रीचन्द्र-रचित (वि० स० ११२३) 'रत्न करण्ड शास्त्र' नामक अपभ्रंश ग्रन्थ में एक स्थल पर अन्य छन्दों के साथ चच्चरि, रासक और रास का उल्लेख किया गया है—

छंदणिमारणाल आवलर्याहि, चच्चरि रासय रासहि ललियहि ।

वत्यु मवत्यु जाइ विसेसहि, अडिल मडिल पद्धडिया अंसहि ॥ १२३

अपभ्रंश के अनेक छन्द ग्रन्थों में भी रासा जन्द का निर्देश मिलता है । इन में प्रतीत होता है कि संभवतः पहले चच्चरि और रास ग्रन्थों में यही छन्द पूर्णतः या अधिकतः प्रयुक्त होता था पीछे से विषय और प्रकार की दृष्टि से चच्चरि और रास शब्द ग्रन्थों के अर्थ में भी रूढ़ हो गये । अपभ्रंश के 'सदेश-रामक' नामक ग्रन्थ में

१ शनैःशनैर्व्यजृम्भतः च क्वचिन्तानुचित चिरंतन शालीन कुलपुत्रक लोक लास्य प्रवित पारिवानुरागः.....सपर्वत इव कुसुम राशिभिः, सधाराग्रह इव सीधुप्रपाभि
..... सावर्त्त इव रासकमण्डलैः, सप्ररोह इव प्रसावदानैरुत्सवामोदः ।

हर्ष० च० चतुर्थ उच्छ्वास

रासा (रासक) का, जिसे आभाणक भी कहा गया है, प्रचुरता से प्रयोग किया गया है।

रास शब्द का उल्लेख 'संदेश-रासक' में भी एक स्थल पर मिलता है। वहाँ कवि सामोरे—मूल स्थान—मुल्तान नामक नगर का रासा छन्द में वर्णन करता हुआ कहता है—

कह ब ठाइ चउवेईहि वेउ पयासियइ,
कह बहुरुवि णिबद्धउ रासउ भासियइ ॥ ४३

अर्थात् "उस नगर में किसी स्थान पर चतुर्वेदियों द्वारा वेद प्रकाशित किया जा रहा है, कही चित्र-विचित्र वेशवारी बहुरूपियों द्वारा निबद्ध रासक का पाठ किया जा रहा है।" यहाँ रासक शब्द के साथ यद्यपि 'भाष्' धातु का ही प्रयोग किया गया है तथापि 'बहुरुवि णिबद्धउ' वाक्यांश से राम नीलादिवत् प्रदर्शन का भी आभास मिलता है।

सन्देश-रासक का आरम्भ और अन्त मगलाचरण से किया गया है—

रयणायर घर गिरितरुवराई गयणंगणमि रिबलाइं,
जेणज्ज सयल सिरियं सो बुहयण वो सिबं वेउ ॥१
माणुस्तदिव्व विज्जाहरेहिं एहमगि सूर-ससि बिबे ।
आएहि जो एमिज्जइ तं गयरे णमह कत्तारं ॥२

ग्रन्थ समाप्ति पर कवि कहता है—

जेल अचित्तउ कज्जु तसु सिद्धु खणद्धि महंतु,
तेम पढंत सुणतयह जयउ अणाइ अणंतु ॥ २२३

आदि और अन्त के ये मगलाचरण के पद्य रूपक और उपरूपक के अन्तर्गत नान्दी और भरत-वाक्य का आभास देते हैं।

कथा-वस्तु में स्थान-स्थान पर सुन्दर कथोपकथन भी दृष्टिगत होता है। उदाहरणार्थ—

पहिउ भणइ पहि जत्त अमंगलु मह म करि,
रुयवि रुयवि पुणरुत्त वाह संवरिवि धरि ।
पहिय ! होउ तुह इच्छ अज्ज सिज्झउ गमण,
मइ न रुझु विरहगि वम लोयण सवणु ॥ १०६

पथिक कहता है—(हे सुन्दरि !) रो-रो कर, मार्ग में जाते हुए मेरा अमंगल मत करो, अपने इन आंसुओं को रोक कर रखो ।

विरहिणी कहती है—हे पथिक ! तुम्हारी इच्छा पूर्ण हो, तुम्हारा आज गमन मिद हो । मैं रोई नहीं, विरहाग्नि के धूमाधिव्य से आँखों में जल आ गया ।

सदेश-रासक में पात्रों की संख्या अधिक नहीं । उन की वेशभूषा, सौन्दर्य-चेष्टा अवस्थादि का निर्देश पद्यों द्वारा ही किया गया है । शब्द-योजना द्वारा वर्ण्य-वस्तु को साक्षात् चित्रयत् उपस्थित किया गया है । जैसे—

वयण निमुणैवि मणमत्थ सरवट्टिपा,
मयउत्तर मुक्कणं हरिणि उत्तट्टिपा ।
मुक्क वोउन्ह नीसास उस संतिपा,
पट्ठिय इय गाह्णिणयणि वरसंतिपा ॥८३

अर्थात् पथिक के वचनों को सुनकर काम के बाण से विद्ध वह विरहिणी शिकारी के बाण से विद्ध हरिणी के समान छटपटाने लगी । लम्बे-लम्बे उष्ण उच्छ्वास छोड़ने लगी । आँहे भरते-भरते और आँखों से आँसू बरसाते हुए उस ने यह गाथा पढ़ी ।

यातावरण को सजीवता प्रदान करने के लिये यथास्थान उद्यान-शोभा और विविध श्रुतियों का दृश्य भी पद्यों द्वारा अंकित किया गया है ।

इस प्रकार अपभ्रंश-काल में गद्य के विकसित न होने के कारण जैसे अनेक अपभ्रंश-ग्रन्थों में उपन्यास के तत्त्व सूक्ष्म रूप से दृष्टिगत होते हैं, वैसे ही सन्देश-रासक में सूक्ष्म रूप से नाट्य-शास्त्र सम्बन्धी कुछ तत्त्वों का आभास मिल जाता है और ये गद्य के विकास-काल में लिखित रूपको के पूर्वरूप से प्रतीत होते हैं ।

सन्देश-रासक के अतिरिक्त अन्य रास-ग्रन्थ प्रायः राजस्थान में उपलब्ध हुए हैं । जैन-धर्मानुयायियों की अधिकांश जनता राजस्थान में रहती है अतः वहाँ इस प्रकार के रास-ग्रन्थों का बाहुल्य से मिलना अस्वाभाविक नहीं ।

सन्देश-रासक का समय विद्वानों ने ११वीं-१३वीं शताब्दी के बीच निर्धारित किया है । सन्देश रासक अद्दुलरहमान (अब्दुलरहमान) नामक मुसलमान जुलाहे का लिखा नाव्य है । सन्देश-रासक के अतिरिक्त जिनदत्त मूरि कृत 'उपदेश रसायन रास' नामक रास भी उपलब्ध है । जिनदत्त मूरि वि० स० ११३२ में उत्पन्न हुए थे ।

‘उपदेश रसायन रास’ ८० पद्यों की एक छोटी-सी कृति है। इस का आरम्भ भी मगलाचरण से होता है। ‘कृति के जल को जो कर्णाजलि से पान करते हैं वे अजरामर होते हैं’ इस वाक्य से मगलकामना-पूर्वक कृति समाप्त होती है। रास में कवि ने गृहस्थोचित नाना धार्मिक कृत्यों का उल्लेख किया है।

‘गय सुकुमार रास’ की रचना वि० स० १३०० के आस-पास मानी जाती है। इस में वसुदेव की पत्नी देवकी जी कृष्ण के समान गुण-रूप-निधान एक और पुत्र की कामना करती हैं। इन की अभिलाषा के पूर्ण होने का वर्णन इस में किया गया है।

उपरिनिर्दिष्ट रासों के अतिरिक्त राजस्थानी से प्रभावित अनेक रास-ग्रन्थ उपलब्ध हैं।

शालिभद्र सूरि-रचित—‘भरत बाहुबलि रास’ की रचना वि० स० १२४१ में हुई। यह वीररस-प्रधान रास-ग्रन्थ है। इस में पुष्पदन्त के महापुराण में वर्णित कथा के आधार पर ऋषभ के पुत्र भरत और उसके छोटे भाई बाहुबली के युद्ध का वर्णन है।

धर्मसूरि ने वि० स० १२६६ में जबू स्वामी के चरित के कथानक के आधार पर ‘जबू स्वामि रासु’ की रचना की थी। विजयसेन सूरि ने वि० स० १२८८ में ‘रेवत गिरि रास’ की रचना की। इसमें सोरठ देश में रेवत गिरि पर नेमिनाथ की प्रतिष्ठा के कारण रेवत गिरि की प्रशंसा और नेमिनाथ की स्तुति की गई है।

अवदेव (वि० स० १३७१) रचित ‘समरारासु’ में सघपति देसल के पुत्र समर सिंह की दानवीरता का वर्णन किया गया है। उसी वर्ष इस ने शत्रु जय तीर्थ का उद्धार किया। तीर्थ का भी सुन्दर भाषा में वर्णन मिलता है।

रास-ग्रन्थों के इस संक्षिप्त विवरण से प्रतीत होता है कि विषय-प्रतिपादन की दृष्टि से रास-ग्रन्थों में धार्मिक, ऐतिहासिक, पौराणिक, नैतिक, लौकिक आदि सभी विषयों का वर्णन होता था। जैन मन्दिरों में प्रायः धार्मिक रासों का ही गान और नृत्य-पूर्वक पाठ एवं प्रदर्शन होता था।

उपरिनिर्दिष्ट रासों के अतिरिक्त ताला-रास और लकुट-रास का भी निदर्श ‘उपदेश रसायन रास’ में मिलता है—

उचिय युक्ति-युयपाठ पढिज्जहि,
जे सिद्ध तिहि सहु सधिज्जहि ।

तालारासु वि विति न रयणिहि,
दिवसि वि लज्जारासु सहुं पुरितिहि ॥३६

तालियों के ताल और लकड़ी की डटियों के साथ गाये जाने वाले राम—ताला-रास और लकुट-रास—रुहलाते हैं। लकुट रास तो गुजराती 'गर्वा' ने बहुत मिलता-जुलता है।

डॉ० दशरथ ओझा ने 'हिन्दी-नाटक . उद्भव और विकास' नामक अपने प्रबन्ध में रास-ग्रन्थों का विशद विवेचन किया है। उन की सम्मति में 'गय-सुकुमार राम' हिन्दी-साहित्य का प्रथम नाटक है। उन का अभिप्राय यह है कि इन रास-ग्रन्थों ने ही आगे चल कर हिन्दी-नाटकों का विकास हुआ।

उपरिलिखित रास-ग्रन्थों के विवेचन का सारांश यह है कि ११वीं से १४वीं शताब्दी तक प्राप्त अनेक अपभ्रंश रासक एवं रास-ग्रन्थ लोक-नाट्य के लिये उत्तमों एवं मन्दिरो में किये जाते थे। साधारण जनता इन्हीं से मनोविनोद करती थी, किंतु दिष्ट समाज में स्मृत-नाट्य किये जाते थे और उनका प्रचार भी अभी तक चल रहा था। इन रास-ग्रन्थों में यद्यपि उत्तरकालीन नाटकों के नाट्य-तत्त्वों का सूक्ष्म रूप में आभास मिल जाता है तथापि इन रासों के पद्य रूप में होने के कारण वे तत्त्व पूर्णरूप से विकसित न हो सके थे। इन रासों में दृश्यत्व पूर्ण रूप से दृष्टिगत नहीं होता। नृत्य और गीत का ही प्राधान्य था ऐसा प्रतीत होता है। सदेश-रासक के कर्त्ता ने अपने ग्रन्थ को मध्यवर्ग के सन्मुख बार-बार पढ़ने का निर्देश किया है।^१ ग्रन्थ की समाप्ति पर भी लेखक ने इस के पढ़ने और सुनने का ही निर्देश किया है।^२ 'उपदेश रसायन रास' में भी कवि ने कृति के जल को कणामृत में पान करने वालों के लिये अजरामरत्व की मंगल-कामना की है। 'समरासा' में भी इनके पढ़ने की ओर संकेत किया गया है।^३ क्रमशः इन रासों में श्रव्यत्व के स्थान पर दृश्यत्व का भी प्रचार होने लगा और इन के रूपक तत्त्व उत्तरोत्तर अधिक स्पष्ट होने लगे।

- १ जिण मुखल न पंडिय मज्झपार,
तिह पुरउ पठिब्वउ सब्ब धार ॥२१
- २ जेम अचित्तिउ कज्जु तसु सिद्ध लण्हि महत्तु,
तेम पढंत सुणंतयह जयउ अणाइ अणंतु ॥२२३
- ३ एह रासु जो पढ़ई गुणई नाचिउ जिणहरि वेई ।

हिन्दी नाटक का उद्भव

—डॉ० वीरेन्द्रकुमार शुक्ल

“नाना भावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम् ।”

लोक वृत्तानुकरणं नाट्यमे तन्मया कृतम् ॥ (नाट्य-शास्त्र १।१०६)

नाटक लोक-वृत्ति का अनुसरण है। भारतीय नाट्य-शास्त्र के प्रथम आचार्य भरत मुनि ने अपने कथन में इसकी पुष्टि की है। किसी न किसी परम्परागत अथवा कल्पित कथा की अनुकृति नाटक में प्रदर्शित की जाती है। साहित्य लोक-जीवन के कार्यकलापो में ही नाटक का उद्भव खोजता है। आदियुग से नाटको के उद्गम का क्रम-बद्ध इतिहास चला आ रहा है। भारतीय सस्कृति के इतिहास का आविर्भाव वैदिक काल से है। नाटक की उत्पत्ति के विषय में लोक-प्रचलित प्राचीन किंवदन्तियाँ भी हैं। देवराज इन्द्र ने वेदों के रचयिता ब्रह्मा से जन-साधारण के मनोरजनार्थ एक ग्रन्थ की रचना करने की प्रार्थना की^१ जिससे कि सर्वसाधारण का मनोरजन हो सके। ब्रह्मा ने पाठ्य सामग्री ऋग्वेद से, गीत सामवेद से, अभिनय यजुर्वेद से एवं रस-तत्त्व अथर्ववेद से लेकर एक पंचम वेद की रचना की जिसे नाट्यवेद कहते हैं। इसका सूत्रधार भरत मुनि को बना कर नाट्याभिनय के कार्य-संचालन का भार इन्हे सौंपा। नाट्य की उत्पत्ति की प्रथम किंवदन्ती के रूप में यह कथा व्यापक रूप से प्रचलित है।

भारतीय साहित्य की प्रायः सभी साहित्यिक प्रेरणाओं का सूत्र वेदों में है। नाटको की उत्पत्ति का आरम्भिक विकासमान स्वरूप वेदों में विद्यमान है। सवादों की परंपरा का उद्भव वेदों में दिखाई देता है। ऋग्वेद में ‘सवाद सूत्र’ विद्यमान है। उनमें नाटकीय प्रयोजन की प्रथम भूमिका उपस्थित प्रतीत होती है। ऋग्वेद में सवाद तथा स्वगत-कथन उपस्थित हैं। उदाहरण के रूप में^२ सवाद-सूक्तों में क्रमशः

१ “जग्राह पाठ्य ऋग्वेदात्सामभ्यो गीतमेव च ॥”

यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणावपि ॥१७॥

वेदोपवेदः सबद्धो नाट्यवेदो महात्मना ।

एवं भगवता सृष्टो ब्रह्मणा सर्ववेदिना (१) ॥१८॥

२ ऋग्वेद—मंडल १०, १०, १, ८

(नाट्य-शास्त्र, प्रथम अध्याय)

यम तथा यमी, पुरखा और उरंशी, भगवत्य और लोपाबुद्धा, छन्द त रावाक् आदि का कथोपकथन मिलता है। स्वगत कथनों में छन्द भयया सोमरम मे छके हुये व्यक्त का स्वगत कथन विद्यमान है। वस्तुन. यह मानना कि 'मवाद सूत्र वैदिकज्ञानीन रहस्यात्मक नाटको के अवशिष्ट निन्द है' युक्तिमग्न होगा।

नाटक के उद्गम के संघ में पाश्चात्य विद्वानों के दो मत हैं। एक वर्ग भारतीय नाट्य का उद्भव धार्मिक कार्य-कलाओं ने प्रेरित मानता है परन्तु दूसरा उसका उद्भव लौकिक और सामाजिक कृत्यों द्वारा मानता है। प्रो० मैक्समुलर, लेवी तथा टागटर हर्तेन आदि आचार्यों का मत है कि नाटक का उद्भव वैदिक ऋचाओं के गान से हुआ है। यज्ञों के अवसर पर ये ऋचाएँ समवेत स्वर मे गाई जाती थीं जिनके बीच कथोपकथन भी आते थे। नाटकीय मवादों की प्रेरणा संभवतः इन्हीं कथोपकथन गुप्त ऋचाओं से मिलती है।

अभिनय का स्वरूप नृत्त और नृत्य मे विद्यमान प्रतीत होता है। नृत्त मे तान-स्वर के अनुसार पद-सञ्चालन का भाव प्रदर्शित किया जाता है। उगका भाव-निरूपण पद चालन की गति पर निर्भर है। नृत्य के भावों मे अभिनयमूलक प्रेरणा स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है। नृत्य में भाव बना कर मूक दृशितों में अवयवों का परिचालन किया जाता है। नृत्त तथा नृत्य की प्रेरणा का उद्भव शरर तथा पार्यनी के ताण्डव तथा लास्य से माना गया है। पाश्चात्य विद्वानों में ज० रिजवे नाटक का उद्भव वीर-पूजा मे मानते हैं। यह मन पाश्चात्य नाट्य के लिए उपयुक्त हो सकता है परन्तु पौरात्य नाट्योद्भव के लिए युक्ति-मग्न नहीं है।

महाकाव्य-काल मे वाल्मीकीय रामायण में नटों तथा नर्तकों का उल्लेख आया है। महाभारत काल में काष्ठ-पुनर्निर्माण के प्रयोग का उल्लेख मिलता है। विवेक ने इन्हीं उल्लेखों के आधार पर नाटक की प्रारम्भिक अवस्था कठपुतलियों के नाच तथा उनके द्वारा किये हाव-भाव पर आधारित की है। यद्यपि प्राचीन भारतीय साहित्य मे कठपुतलियों के प्रचलन का उल्लेख तो मिलता है परन्तु यह प्रागाणिक रूप में नहीं कहा जा सकता कि अभिनय का आरम्भ इन्हीं की प्रेरणा का फल है। यद्यपि नाटको में आने वाले सूत्रधार में उपयुक्त कथन की पुष्टि नाचकता का भान होता है। प्रो० गोथने भी उपयुक्त कथन पर अपना मतव्य अपनी पुस्तक 'मन्त्राङ्गना' में दिया है। उन्होंने छाया-नाटको के उल्लेख में पुतलियों के प्रचलन को आधार माना है।

माननूय के द्वितीय नाक में चारवायन ने नटों द्वारा प्रस्तुत मनोरञ्जन ना

उल्लेख किया है। उनके वर्णन में 'कुशीलवो' द्वारा सामाजिक उत्सवों में प्रदर्शित कौतुक-झोडा का वर्णन है। पाणिनि के नट-सूत्रों में भी नाट्य-बोध की गरिमा है। अतः वैदिक काल से विक्रम के समय तक अनेक रूपों में विखरे हुये नाटक के परिवर्तित तथा परिवर्धित रूप मिलते हैं।

भारतीय नाट्य-साहित्य की रूपरेखा संस्कृत नाटकों में विद्यमान है। ईसा की प्रथम शताब्दी के अन्तिम चरण तथा द्वितीय शताब्दी के पूर्वार्ध में संस्कृत-साहित्य के प्रथम नाट्यकार अश्वघोष का रचनाकाल प्रमाणित किया गया है। इनके 'सारि-पुत्र' प्रकरण में नाटकीय अवयवों की व्यवस्थित रूपरेखा है। संस्कृत नाट्य-साहित्य के प्रमुख नाटककार अश्वघोष, भास, शूद्रक, श्रीहर्ष, विशाखदत्त, राजशेखर, कालिदास, भवभूति, क्षेमीश्वर, भट्टनारायण, मुरारि, श्रीदामोदर मिश्र तथा जयदेव आदि हैं। संस्कृत नाट्य-साहित्य में पौराणिक तथा सामाजिक आख्यायिकाओं के वर्णमय चित्र हैं।^१ ईसा की प्रथम शताब्दी के अन्तिम चरण से बारहवीं शताब्दी तक संस्कृत नाट्य-साहित्य का विकास हुआ है। संस्कृत के नाटक प्रसादान्तक नीड पर विश्राम करते प्रतीत होते हैं। फलप्राप्ति की कल्पना हर्षातिरेक की भावना लेकर चलती है। मनोरजन में भी मानव हर्ष तथा आह्लाद पाकर सुखानुभूति प्राप्त करता है अतः इसी विचारधारा से प्रेरित संस्कृत के नाटक सुखान्तक रखे गये हैं। पाश्चात्य त्रासदी का संस्कृत नाट्य-साहित्य में अभाव है। नाटकों में नाट्यशास्त्रानुसार सैद्धान्तिक मर्यादाओं का पालन किया गया है। नाटक के विभिन्न अवयवों में कथा-वस्तु कथोपकथन, पात्र तथा रस सभी विद्यमान प्रतीत होते हैं। सवादों में गद्य तथा पद्य शैली दोनों ही विद्यमान हैं। संस्कृत नाट्यकारों ने बड़ा ही प्रौढ़ तथा सुसंस्कृत साहित्य विश्व नाट्य-साहित्य के सम्मुख रखा है। अपनी अनूठी-कल्पना शक्ति और विलक्षण नाट्य-नैपुण्य के कारण संस्कृत के नाट्यकार एक परम्परा-सी बना गये हैं। हिन्दी के आरम्भिक नाट्यकारों ने उन्हीं का अनुकरण किया है।

हिन्दी नाट्य-साहित्य को वास्तविक प्रेरणा संस्कृत नाट्य-साहित्य से प्राप्त हुई है। हिन्दी के आरम्भिक नाटक संस्कृत-नाटकों के अनुवादों के रूप में उपस्थित हुये हैं। हिन्दी नाट्य-साहित्य को सर्वप्रथम संस्कृत-नाटक के पद्यात्मक सवादों ने आकृष्ट किया था। वस्तुतः यह कहना उपयुक्त है कि हिन्दी नाटक का उदय संस्कृत के नाटकीय काव्य (Dramatic Poetry) से हुआ था। आरम्भिक रचनाओं में से

१ "अश्वघोषस्तथा भास शूद्रकश्चापि भूपति । कालिदासश्च दिङ्नागो नृपति हर्षवर्धनः । भवभूतिविशाखदत्त भट्टनारायणस्तथा । मुरारि शक्तिभद्रश्च पुनः श्रीराजशेखरः ॥ क्षेमीश्वरश्च मिश्रोश्च कृष्ण दामोदरा युभौ । जयदेवश्च वत्सश्च ख्याता नाट्यकारकाः ।

हनुमन्नाटक तथा नमयगार आदि इसी कोटि की रचनाएँ हैं। रचना-क्रम के अनुसार प्रबोध-चन्द्रोदय हिन्दी-नाट्य का सर्वप्रथम नाटक है। इसका अनुवाद जोधपुर-नरेश महाराज जगन्तर्गिह ने संस्कृत के मूल नाटक प्रबोध-चन्द्रोदय में किया था। हिन्दी नाटक के उदय-काल में भाषा का स्वरूप पद्य तथा गद्य मिश्रित ब्रजभाषा था। संस्कृत नाटकों के आधार पर उनके अनुवादों में यथाम्थान गद्य तथा पद्य सवाद प्रस्तुत किये जाते थे। उनकी अभिव्यक्ति का माध्यम ब्रजभाषा ही थी। हिन्दी के आरम्भिक नाट्यकारों ने अपने अनूदित नाटकों में मूल नाटकों का अधरान अनुवाद करने का प्रयास किया है।

नवहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में आनन्द रघुनन्दन नाटक रोवा-नरेश विष्णुनाथ सिंह द्वारा प्रस्तुत किया गया। यह नाटक हिन्दी नाटक-साहित्य का प्रथम मौलिक नाटक माना जाता है। प्रस्तुत नाटककार ने भी प्रचलित रचना-शैली के अनुसार इसकी भाषा गद्य तथा पद्य मिश्रित ब्रजभाषा रखी है। तदुपरान्त उपर्युक्त नाटककार द्वारा गीत रघुनन्दन की रचना की गई। आदिकाल के नाटक केवल संस्कृत-नाटकों के अनुवाद मात्र ही रहे हैं, परन्तु कालान्तर में हिन्दी नाटक दो विविष्ट वर्गों में विभक्त हो गया। अनूदित तथा मौलिक नाटकों का प्रचलन हिन्दी नाट्य-साहित्य में अपनाया गया। यह परम्परा चिरकाल तक हिन्दी नाट्य-साहित्य का अंग बनी रही। हिन्दी नाटक के आरम्भिक विकास-काल में इन्हीं मनोवृत्तियों का प्रभाव दृष्टिगत होता है।

हिन्दी नाट्य-साहित्य में संस्कृत नाट्य-प्रणाली की प्रतिच्छाया लिए हुए नाटकों की रचना हुई है, प्रायः उनका मूलधार धार्मिक आख्यानों की कथा-बन्धु रही है। हिन्दी साहित्य का आदि युग वीरगाथा काल से आरम्भ होता है। इस युग में वीर नर-पुत्रों की गाथा पद्यमय वर्णन-विधियों में उपस्थित की गई थी। इन्हीं वीर-गाथाओं का काव्य-पूर्ण पद्यमय कथोपकथनों के रूप में भी प्रस्तुत किया गया था। कथोपकथन नाटक-साहित्य का विविष्ट अंग है। वस्तुतः यह पद्यमय कथोपकथन भी हिन्दी नाट्य-साहित्य के प्रोत्साहन का कारण रहा है। अतः कहा जा सकता है कि काव्य का यह स्वरूप नाट्योद्भव का प्रेरक है।

यह सर्वमान्य तथ्य है कि पूर्व-भारतेन्दु-काल ने भारतेन्दु-युग तक नाट्यकारों की प्रवृत्ति संस्कृत नाट्य-साहित्य तथा पौराणिक आख्यायिकाओं को भाषान्तर रूप देकर हिन्दी नाट्य-साहित्य की परम्परा का आविर्भाव करना ही रहा है। मौलिक नाटकों का प्रभाव इस काल में नष्ट करने वाली बन्नी गीत, यद्यपि मौलिक नाटकों की रचना कालान्तर में प्रवृद्ध हुई है जिनका अंग युग के साहित्य में नगण्य स्थान है। नाटककारों की मूल प्रवृत्ति अनुवादों की ही ओर थी।

आरम्भ के मौलिक नाटक अधिकांश पद्यमय ही थे। प्राणचन्द चौहान कृत 'रामायण महानाटक', रघुराम नागर कृत 'सभासार', लच्छीराम कृत 'करुणाभरण' आदि को मौलिक रचनाओं की कोटि में रखा जा सकता है। इस युग के नाटकों का निर्माण-काल भक्ति और रीतिकाल के बीच का युग है। सम-सामयिक वातावरण के प्रभाव से इस युग की रचनाएँ अछूती नहीं रह सकी हैं। पौराणिक गाथाओं में शृंगारिक भावना का प्रयोग इस युग की मूल मनोवृत्ति प्रतीत होती है। इस युग के नाटककारों ने प्रेम-व्यापार के साथ वीररस की अभिव्यक्ति से कथानकों को अनुप्राणित किया है। उपर्युक्त शैली का प्रयोग संस्कृत नाट्य-साहित्य में पूर्व ही विद्यमान था। हिन्दी नाटकों में भी उसका अनुसरण किया गया था।

सत्रहवीं शताब्दी में संस्कृत नाट्य-साहित्य से प्रभावित पद्यमय हिन्दी नाटक का आविर्भाव हुआ था। आगे चलकर आलोच्य-काल में हिन्दी नाट्य-प्रवाह दो प्रमुख धाराओं में विभक्त हो गया। इनका वर्गीकरण निम्न प्रकार से करना उपयुक्त होगा सर्वप्रथम साहित्यिक नाटकों का उदय तथा विकास हुआ, जिसने आगे चलकर हिन्दी साहित्य के अक्षय भाण्डार की अभिवृद्धि की है। परन्तु युग का साहित्यकार अपने समुचित प्रसाधनों में ही सीमित न रह सका। वह रूपक के दृश्य-काव्यत्व की सार्थकता का उपयोग करना चाहता था। वैदिक युग में ही भरत मुनि द्वारा रगमच की उपयोगिता का महत्व बताया गया था। संस्कृत साहित्य के नाटक भी अपने काल में रगमच के हेतु प्रयोग में लाये गये थे। इस युग में साहित्यिक नाटक इतने परिष्कृत न थे कि उनका प्रयोग रगमच पर मरलता से किया जा सके। पद्यमय सवाद अथवा वर्णनात्मक लम्बे गद्यात्मक कथोपकथन बाधा के रूप में उपस्थित हो जाते थे। नाटक के उपाग के रूप में जन नाट्य रगमच पर प्रयुक्त किया गया, धीरे-धीरे इसी अभिनय-मूलक रगमच ने अपना महत्त्वपूर्ण स्थान बना लिया। यद्यपि यह प्रश्न युक्तिसंगत है कि रगमचीय नाटकों को साहित्यिक-नाटकों से पृथक् क्यों न रखा जाये जबकि उनका अस्तित्व साहित्यिक नाटकों से भिन्न जान पड़ता है परन्तु स्मरण रहे कि नाटक दृश्य-काव्य है और अभिनेय होना उसका आवश्यक लक्षण है। इस दृष्टिकोण से आदर्श कहे जाने वाले नाटक तो उसी वर्ग के कहे जायेंगे जिनमें साहित्य के साथ-साथ अभिनेय गुण भी होगा, रगमचीय नाटकों को साहित्य से पृथक् नहीं किया जा सकता है, वे भी नाट्य-सिद्धान्त के एक मुख्य अंश के प्रतिनिधि हैं।

जन-नाट्य को रगमचीय प्रेरणा चैतन्य महाप्रभु के कीर्तन संप्रदाय तथा महा-प्रभु वल्लभाचार्य की भक्ति-भावना से मिली। रासलीला, यात्रा तथा रामलीला के स्वरूप-रगमचीय प्रयोजन की परितुष्टि करते प्रतीत होते थे। हिन्दी से सम्बन्ध रखने वाले मनोरंजनों में मभवत रास-लीला सबसे प्राचीन है। भगवत चर्चा के साथ-साथ यह

मनोरञ्जन का भी सुलभ साधन था। हिन्दी रंगमंच भी नाहित्यिक नाटकों के प्रमुख ही मनोवृत्तियों का पोषक रहा है। पौराणिक वृत्तों को ही सीला का स्वरूप दिया गया, रंग में कृष्ण-लीला तथा राम-लीला में रामकथा वर्णित तथा अभिनीत की जाती थी जिन परम्परा का निर्वाह आज भी होता है। रंगमंच-नाट्य की परम्परा अनीत, वर्तमान तथा भविष्य के विकास सम्बन्ध की आवश्यक शृंखला प्रस्तुत करती है।

यह सर्वमान्य तथ्य है कि नाट्य लोक का अनुकरण है, अतएव लोक में जो कुछ है उसकी छाया नाटकों में प्रदर्शित की जाती है। साहित्य, वास्तु-कला, चित्र-कला, संगीत-नृत्यादि, ज्ञान-विज्ञान सभी कुछ नाटक में यथास्थान प्रयुक्त हो सकते हैं। नाटक की उद्भावना इसी अभिप्राय से प्रेरित है। हिन्दी के नाटकों में भी उन्हीं नस्तरों की छाया विद्यमान है जो उसे प्राचीन भारतीय नाट्य-साहित्य में प्राप्त हुये हैं। हिन्दी नाटकों का उद्भव प्राचीन भारतीय नाट्य-परम्परा से है जिसकी देन प्रौढ मस्कृत नाट्य-साहित्य है। हिन्दी का नाटक आरम्भ में मस्कृत नाट्य-साहित्य से पूर्ण प्रभावित था तथा संस्कृत साहित्य के नाट्यकारों ने यह मार्ग प्रदर्शित न किया होता तो संभवतः हिन्दी के नाट्य-साहित्य का लोप हो गया होता, और हिन्दी के साहित्यकारों में साहित्य के इस भग की कल्पना भी न उत्पन्न हुई होती।



भारतेन्दु के नाटक

—डॉ० सत्येन्द्र

भारतेन्दु हिन्दी के प्रथम नाटककार हैं ।

यो तो, स्वयं भारतेन्दु जी ने लिखा है :

‘हिन्दी-भाषा में वास्तविक नाटक के आकार में ग्रन्थ की सृष्टि हुए पच्चीस वर्ष से विशेष नहीं हुए । यद्यपि नेवराज कवि का शकुन्तला नाटक, वेदान्त विषयक भाषा ग्रन्थ समयसार नाटक, ब्रजवासी दास के प्रबोधचन्द्रोदय प्रभृति नाटक के भाषानुवाद नाटक नाम से अभाहित हैं किन्तु इन सबो की रचना काव्य की भाँति है अर्थात् रीत्यनुसार पात्र प्रवेश इत्यादि कुछ नहीं है । भाषा-कवि-कुल-मुकुट-माणिक्य देव कवि का देवमाया प्रपञ्च नाटक और श्री महाराज काशिराज की आज्ञा से बना हुआ प्रभावती नाटक तथा श्री महाराज विश्वनाथसिंह रीवा का आनन्द रघुनन्दन नाटक यद्यपि नाटक रीति से बने हैं किन्तु नाटकीय यावत् नियमों का प्रतिपालन इनमें नहीं है और ये छद्म प्रधान ग्रन्थ हैं । विशुद्ध नाटक रीति से पात्र प्रवेशादि नियम रक्षण द्वारा भाषा का प्रथम नाटक मेरे पिता पूज्यचरण श्री कविवर गिरिधरदास वास्तविक नाम बाबू गोपाल चन्द्र जी का है । इसमें इन्द्र को ब्रह्महत्या लगना और उसके अभाव में नहुष का इन्द्र होना, नहुष का इन्द्रपद पाकर मद, उसकी इन्द्राणी पर काम-चेष्टा, इन्द्राणी का सतीत्व, इन्द्राणी के भुलावा देने से सप्तऋषि को पालकी में जोत कर नहुष का चलना, दुर्वासा का नहुष को शाप देना और फिर इन्द्र का पूर्वं पद पाना यह सब वर्णित है । मेरे पिता ने बिना अग्रज की शिक्षा पाए इधर क्यो दृष्टि दी, यह बात आश्चर्य की नहीं । उनके सब विचार परिष्कृत थे । बिना अग्रज की शिक्षा के भी उनको वर्तमान समय का स्वरूप भली भाँति विदित था । पहले तो धर्म के विषय में ही वे परिष्कृत थे कि वैष्णवव्रत पूर्ण पालन के हेतु उन्होंने अन्य देवतामात्र की पूजा और व्रत घर से उठा दिये थे । टामसन साहब लेफ्टिनेण्ट गवर्नर के समय काशी में पहला लडकियों का स्कूल हुआ तो हमारी बड़ी बहन को उन्होंने उस स्कूल में प्रकाश रीति से पढ़ने बैठा दिया । यह कार्य उस समय में बहुत कठिन था क्योंकि इसमें बड़ी ही लोक निन्दा थी । हम लोगो को अग्रज की शिक्षा दी । सिद्धान्त यह है कि उनकी सब बातें परिष्कृत थीं और उनको स्पष्ट बोध होता था कि आगे काल कैसा चला आता है । नहुष नाटक बनने का समय मुझको स्मरण है आज पच्चीस वर्ष हुए

होने जब कि मैं सात बरस का था नहुप नाटक बनता था। केवल २७ वर्ष की अवस्था में मेरे पिता ने देह-त्याग किया, किन्तु इसी अवसर में चालीन ग्रन्थ जिनमें बलराम कथामृत, गर्गमहिता, भाषा बाल्मीकि-रामायण, जरासंध-वध महाकाव्य और रस रत्नाकर ऐसे बड़े-बड़े भी हैं, बनाए।

हिन्दी भाषा में दूसरा ग्रन्थ वास्तविक नाटककार राजा लक्ष्मणसिंह का शकुन्तला नाटक है। भाषा के माधुर्य आदि गुणों से यह नाटक उत्तम ग्रन्थों की गिनती में है। तीसरा नाटक हमारा विद्यासुन्दर है। चौथे के स्थान पर हमारे मित्र नाला श्रीनिवास दास का तपती सवरण, पंचम हमारा वैदिकी हिमा, षष्ठ मित्र बाबू तोनाराम का केटोकृतान्त और फिर तो और भी दो चार कृतविद्य लेखकों के लिखे हुए अनेक हिन्दी नाटक हैं।"

इस दृष्टि से पहला नाटक नहुप होना चाहिए। किन्तु भारतेन्दु जी ने ही विद्यासुन्दर को द्वितीय भावृत्ति का उपक्रम लिखते समय बताया कि "विद्यासुन्दर की कथा बंग देश में अतिप्रसिद्ध है... प्रसिद्ध कवि भारतचन्द्र राय ने इस उपाख्यान को बंगभाषा में काव्य स्वरूप में निर्माण किया है.....महाराज यतीन्द्रमोहन ठाकुर ने उसी काव्य का अवलम्बन करके जो विद्यासुन्दर नाटक बनाया था उगी की छाया लेकर आज पन्द्रह बरस हुए यह हिन्दी भाषा में निर्मित हुआ है। विष्णु हिन्दी-भाषा के नाटकों के इतिहास में यह चौथा नाटक है। निवाज का शकुन्तला या ब्रजवासी दास का प्रसोध चन्द्रोदय नाटक नहीं काव्य हैं। इससे हिन्दी भाषा में नाटकों की गणना की जाय तो महाराज रघुनाथसिंह का आनन्द रघुनन्दन और मेरे पिता का नहुप नाटक यही दो प्राचीन ग्रन्थ भाषा में वास्तविक नाटककार मिलते हैं जो नाम को तो देलमाया प्रपञ्च, समयसार इत्यादि कई भाषा ग्रन्थों के पीछे नाटक शब्द लगा दिया है। इनके पीछे शकुन्तला का अनुवाद राजा लक्ष्मण सिंह ने किया है। यदि पूर्वोक्त दोनों ग्रन्थों को ब्रजभाषा मिश्र होने के कारण हिन्दी न माना तो विद्यासुन्दर गुणों में अद्वितीय न होने पर भी द्वितीय है।"

यहाँ स्वयं भारतेन्दु जी ने नहुप को हिन्दी का नाटक नहीं माना।

डॉ० लक्ष्मीनारायण वाणर्य का अभिमत है कि 'यद्यपि भारतेन्दु ने आनन्द रघुनन्दन को हिन्दी के सर्वप्रथम नाटकों में स्थान देने में सकोन दिया है क्योंकि नाटकीय शायत्त नियमों का उसमें पालन नहीं है, और वह छंद प्रधान है, किन्तु उनका

१ ब्रज-भाषा मिश्र नहीं, मात्र ब्रज-भाषा में ही यह नाटक लिखा गया है। इसका एक संक पोद्दार-अभिनन्दन-ग्रंथ में प्रकाशित हुआ है।

२ यही विद्यासुन्दर नाटक की द्वितीय भावृत्ति का उपक्रम।

यह मत युक्तिसंगत प्रतीत नहीं होता । उसमें छन्दो का प्रयोग अवश्य है किन्तु गद्य का प्रयोग भी कम नहीं । कथोपकथनों का अधिकांश गद्य में ही है । नाटकीय नियमों का पालन भी उसमें पाया जाता है । भारतेन्दु जी के पिता कविवर गिरधरदास कृत 'नहुष नाटक' के साथ-साथ आनन्द रघुनन्दन की गणना हिन्दी के प्रथम नाटको में की जानी चाहिए" ।

वाष्णोय जी ने इसे आगामी नाट्य-युग का अप्रदूत माना है ।^१ साथ ही एक स्थान पर लिखा है कि 'ग्रन्थ गद्य-पद्य मिश्रित है और भाषा प्रधानतः ब्रजभाषा है ।' इन नाटक की शैली संस्कृत की नाट्य-शैली के अनुकरण पर हुई है ।

भाषा का स्वरूप और नाट्य-शैली ये दोनों ही स्वयं ये सिद्ध करते हैं कि इन्हें हिन्दी के आधुनिक नाटकों का पूर्वगामी नहीं माना जा सकता । आधुनिक युग की आत्मा के मर्म को ये नाटक नहीं अपना सके थे । इस दृष्टि से भारतेन्दु जी का विद्यासुन्दर ही पहला नाटक माना जाना चाहिये और इसी लिए भारतेन्दु जी हिन्दी के प्रथम नाटककार हैं ।

हिन्दी के इस युग-प्रवर्तक महान् पुरुष ने निम्नलिखित नाटक लिखे —

- | | |
|--------------------|------------------------------|
| १. मुद्रा राक्षस | ११ दुर्लभबन्धु |
| २ सत्य हरिश्चन्द्र | १२ प्रेम योगिनी |
| ३. विद्यासुन्दर | १३. जैसा काम वैसा परिणाम |
| ४ अधेर नगरी | १४. कर्पूरमजरी |
| ५. विषस्य विषमौषधम | १५. नील देवी |
| ६ सती प्रताप | १६ भारत दुर्दशा |
| ७ चन्द्रावली | १७ भारत जननी |
| ८. माधुरी | १८. धनजय विजय |
| ९ पाखण्डविडम्बन | १९ वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति |
| १० नवमल्लिका | २० रत्नावली |

बाबू ब्रजरत्नदास जी ने माधुरी, नवमल्लिका, जैसा काम वैसा परिणाम इन तीनों को भारतेन्दु नाटकावली में सम्मिलित नहीं किया । नाटक नामक ग्रन्थ में ये तीनों भारतेन्दु जी की रचनाएँ मानी गयी हैं । ब्रजरत्नदास जी ने रत्नावली को सम्मिलित किया है जब कि भारतेन्दु जी ने उसे अपनी रचनाओं में सम्मिलित नहीं किया ।

१ आधुनिक हिन्दी साहित्य की भूमिका, पृष्ठ ४६६ ।

२ वही पृ० ४६८

३ वही पृ० ४६७

रत्नावली के सम्बन्ध में बाबू प्रवरन्दास ने लिखा है :

'रत्नावली की भूमिका से उसके पूरे अनुवाद हो जाने की स्वप्ति निकलती है पर प्रतीति ही प्राप्त है ।'

उधर डा० दशरथ जोषा लिखते हैं कि :

'परन्तु यह विषय नदिव्य है कि जो रत्नावली की प्रति इस समय उपलब्ध है और उनकी कृति बतलाई जाती है, वह वास्तव में उन्हीं की रचना है ।.....यह विषय अभी अत्यन्त विवादास्पद है ।'

यह प्रश्न भी विचारणीय है कि भारतेन्दु जी ने स्वयं अपनी कृतियों की सूची में इसे क्यों सम्मिलित नहीं किया । रत्नावली की जो भूमिका उपलब्ध है उसमें एक वाक्य यह भी है :

'मुझे इसका उत्था करने में पण्डित श्री शीतलाप्रसाद जी से बहुत सहायता मिली है ।'

कुछ भी कारण हो यह सट है कि भारतेन्दु जी ने रत्नावली को कहीं भी अपना नाटक नहीं माना ।

एक विद्वान ने लिखा है : क्या यह सम्भव नहीं कि उनकी वास्तविक रचना इस समय अप्राप्य हो और उपलब्ध रचना किसी अन्य की प्रतिनिधि हो ? यदि भारतेन्दु जी ने रत्नावली लिखी होती तो वे उसे अपनी कृतियों में तो अवश्य सम्मि-

१ भारतेन्दु प्रभावली, पहला भाग बजरत्नदास, भूमिका पृ० २

२ हिन्दी नाटक—उद्भव और विकास डा० दशरथ जोषा प्रथम संस्करण पृ० १६५ ।

३. सूची में सम्मिलित नहीं किया गया केवल इतनी सी बात नहीं, नाटकों के इतिहास का उल्लेख करते हुए भी उन्होंने अपनी रत्नावली का कहीं संकेत नहीं किया । नाटक में संप्रभाषा नाटक सीधे के अन्तर्गत हिन्दी के चार नाटकों की गिनती में पहला नहुय उनके पिताजी का, दूसरा शकुन्तला राजा लक्ष्मणातह का, तीसरा विद्यामुन्दर उन का अपना, चौथा सपत्नी मयरण लाला श्रीनिवास दास का, पाँचवाँ वैदिकी हिमा उनका अपना, छठा केटोशुनान्त बाबू तोताराम का—इसमें कहीं भी रत्नावली का उल्लेख नहीं । प्रागे रत्नावली के किसी अनुवाद की कटु आलोचना उन्होंने की है, यहाँ भी अपने अनुवाद का कोई संकेत नहीं । विद्यामुन्दर की द्वितीय प्राप्ति की भूमिका में भी रत्नावली का उल्लेख नहीं । शकुन्तला के बाद विद्यामुन्दर का उल्लेख है जिसमें स्पष्ट होता है कि वे विद्यामुन्दर को ही अपना पहला नाटक मानते थे ।

लित करते, फिर भले ही वह अप्राप्य ही क्यों न होती ।' उदाहरण के लिए 'नव मल्लिका' आज अप्राप्य है पर उसे भारतेन्दु जी ने अपनी कृति माना है और उसे सूची में अपने नाम से सम्मिलित किया है । यदि रत्नावली की भूमिका को भारतेन्दु लिखित माना जाय तो एक विकल्प तो यह होता है कि यह भूमिका या तो अनुवाद से पूर्व ही लिखी गयी या अनुवाद का जितना अंश प्राप्त हुआ है उतना ही लिखकर उसकी भूमिका लिख डाली गयी, यह समझ कर कि अब यह काम पूरा हुआ समझना चाहिये । पर पीछे यह काम पूरा नहीं हो सका और सम्भवतः अनुवाद में प० शीतला प्रसाद जी का हाथ विशेष रहा या उनसे कुछ मतभेद हो गया और भारतेन्दु जी ने उसे अपनी कृतियों में स्थान नहीं दिया ।

जो कुछ भी हो भारतेन्दु जी ने 'रत्नावली' को अपनी कृति माना ही नहीं, और हम भी इसे उनकी कृतियों में नहीं स्वीकार करते ।

'माधुरी' को बाबू अजरतनदास ने भारतेन्दु जी की कृतियों में स्थान नहीं दिया । इस सम्बन्ध में 'नयापथ' में भी सर्वश्री श्री नारायण पाडेय और डा० महादेव साहा ने जो लिखा है उसे उद्धृत किया जाता है

"बाबू अजरतनदास ने अपने ग्रन्थ 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र' सस्करण द्वितीय सन् १९४८ के पृष्ठ २०७ पर माधुरी को हरिश्चन्द्र-कृत नहीं बताया है । उनका कहना है कि यह नाटक रावकृष्ण देवशरण सिंह कृत है, जो भरतपुर नरेश राजा दुर्जबसाल के पुत्र तथा हरिश्चन्द्र के अन्तरंग मित्र थे । यह कविता में अपना 'गोप' उपनाम लिखते थे । इस रूपक के एक पद का 'गोपराज' शब्द उन्हीं का द्योतक है । परन्तु प्रश्न यहाँ यह उपस्थित होता है कि क्या फिर 'नाटक' नामक ग्रन्थ हरिश्चन्द्र का लिखा हुआ नहीं है ? यदि हरिश्चन्द्र लिखित है जिसे स्वतः अजरतनदास भी मानते हैं, तो उसमें हिन्दी नाटको की तालिका के अन्दर आये 'माधुरी' को हम क्यों न हरिश्चन्द्र-कृत मानें, जिसे हरिश्चन्द्र स्वतः स्वीकार करते हैं । जहाँ तक गोपराज के एक पद का प्रश्न है, यदि वह 'गोपराज' का है भी तो हो सकता है कि उसे अगर हरिश्चन्द्र ने अपने नाटको में ले लिया हो तो कोई बात नहीं, जैसा कि वे पद्माकर आदि को ले लिया करते थे । बिना ठोस आधारों के यह बात अभी समस्या-सी बनी है । इसी के आधार पर वाण्येय ने अपने 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' में इसको रावकृष्ण-कृत माना है, मात्र सूचना के विशेष प्रमाण वहाँ भी नहीं है ।"

इन लेखक-द्वय ने ऊपर यह भी बताया है कि जहाँ तक माधुरी का सम्बन्ध है वह तो खड्गविलास प्रेस से रामदीन सिंह द्वारा सम्पादित नाटकावली में छपी भी है । यहाँ

इसका नाम 'माधुरी' प्रपवा 'वृन्दावन दृश्यावली' लिखा गया है। यही नहीं श्री कृष्ण-गुरु पुस्तक ने अपने प्राच्युक्ति हिन्दी साहित्य के आठवें संस्करण में इस नाटक से एक उद्धरण भी दिया है। आदि।

भारतेन्दु जी ने 'माधुरी' को अपनी कृति माना है। खड्गविलास प्रेस ने उसे उनके संग्रह में स्थान दिया है। अतः माधुरी को उनके नाटकों में सम्मिलित किया जाना चाहिये।

'नवमल्लिका' का कोई पता नहीं चला। इसे भारतेन्दु जी ने तो अपनी सूची में लिखा ही है, रामदीन सिंह जी ने भी इस नाटक का नामोल्लेख किया है। १८८४ में रामदास व्यास ने भी एक अंग्रेजी लेख (Kashmir flower) में इसका उल्लेख किया है। यह नाटक अभी तक अनुपलब्ध है।

'जैसा काम वैसा परिणाम' नाम के नाटक का उल्लेख भारतेन्दु जी ने अपनी कृतियों की सूची में किया है। हमने 'हिन्दी एकांकी' नामक पुस्तक में लिखा है :

'अब एक हिन्दी प्रहसन भी इसी युग का हमें मिलता है, यो तो 'अग्नेर नगरी' और 'विषयविषमौषधम्' भी प्रहसन हैं, पर वे तो विख्यात व्यक्ति के लिखे हुए हैं।'

उस काल के अन्य व्यक्ति साधारणतया कैसे प्रहसन लिखते थे यह हम 'हिन्दी-प्रदीप' में ही प्रकाशित 'जैसा काम वैसा परिणाम' के अध्ययन से जान सकते हैं। यथा—दृश्य खुलता है—स्थान—जनानखाने में रसोई का घर। प्रदीप हाथ में लिये शशिकला का प्रवेश। शशिकला पतिप्रता स्त्री, उसका पति तीन दिन से गायब है, वह जानती है वह कहाँ गया है फिर भी वह उसकी चिन्ता में है। राधावल्लभ उसका पति आता है और भोजन में शोरवा न होने के कारण उसे धक्का देकर चला जाता है। वह गिर पड़ती है, खाना फँस जाता है, उसकी पटोसिन दूध सेने आती है वह पूछती है तो कहती है कि मैं ठोकर खाकर गिर पड़ी वे भूलें चले गये, दुःखी है। तब दूधरा गर्भाष्टुः स्थान-मोहिनी का घर। मोहिनी और राधावल्लभ बैठे हैं, पास भोजन और ग्लान रखा है। मोहिनी वेश्या है और बसन्त की रखली है, वही सब लक्ष करता है। राधावल्लभ से बातें हो रही हैं, कि बसन्त आ जाता है। मोहिनी राधावल्लभ को स्त्री के वस्त्र पहना कर छिपा लेती है। उसे माँ बताकर पहले बसन्त की पेशा सेने बाजार भेजती है, फिर पानी मंगाती है, फिर घोंती मंगानी है और माँ के नाम से राधावल्लभ की बिदा कर देती है। बसन्त कहता है यह तो आवामी या तो मोहिनी उसे छोड़ जाती है। बसन्त की सब ज्ञान होता है। वह अन्त में कहता है :

“वशंक महाशयो, बचे रहना देखिये कहीं ग्रही परिणाम आप लोगों का भी न हो ।”
‘जवनिका पतन ।’

यह एकांकी तो है पर दो दृश्यों में दृश्य को नाटककार ने ‘गर्भाङ्क’ नाम दिया है । दृश्य के लिए गर्भाङ्क का प्रयोग इस समय प्रचलित-सा हो गया था, यह हमें पण्डित बदरीनारायण चौधरी प्रेमधन की एक साक्षी से भी विदित होता है । लाला श्रीनिवासदास के ‘सयोगिता स्वयंवर’ की बड़ी विस्तृत और कठोर समालोचना कादंबिनी में करते आपने लिखा है —

“...एक गँवार भी जानता होगा कि स्थान परिवर्तन के कारण गर्भाङ्क की आवश्यकता होती है, अर्थात् स्थान के बदलने में परदा बदला जाता है और इसी परदे के बदलने को दूसरा गर्भाङ्क मानते हैं सो आपने एक ही गर्भाङ्क में तीन बदल डाले ।”

इस एकांकी का विषय सामाजिक है । नाटककार ने पतिव्रता और वेश्या का अन्तर प्रकट किया है । पहला दृश्य तो गम्भीर कष्टों पैदा करने वाला है, हास्य का नाम भी नहीं । दूसरे में राधावल्लभ के माँ बनने में हास्य माना जा सकता है, पर उतना ही इसे प्रहसन बनाने के योग्य नहीं । वह हास्य भी पाठकों में कम स्थित होगा, पात्रों में ही अधिक । पात्र साधारण और हीन है, हीन वश से नहीं कम से । यथार्थतः किसी रस का भी पूर्ण परिपाक नहीं हो पाया । कथानक में बसन्त को इतना बुद्ध बनाना भी व्याघात पैदा करता है सामाजिक नाटकों में स्वामाधिकता की सबसे अधिक रक्षा होनी चाहिए ।

इन दो उदाहरणों से यह स्पष्ट हो जाता है, कि आरम्भ—कालीन एकांकियों में न तो संस्कृत नाट्य-शास्त्र के नियमों का पालन होता था न किसी अन्य विशेष परिपाटी का ।

इसी सम्बन्ध में आगे पृष्ठ १९ पर यो लिखा है

“आरम्भ में जिस प्रहसन का उल्लेख किया गया है “जैसा काम वैसा परिणाम” वह भट्ट जी का ही हो सकता है । उस पर लेखक का नाम न होने से इस अनुमान को स्थान मिलता है ।”

पर विदित होता है कि यह नाटक भारतेन्दु जी का ही लिखा हुआ है । भट्ट

जी ने उन पर अपना नाम नहीं दिया और भारतेन्दु जी ने उसे अपनी सूची में स्थान दिया है। तब भारतेन्दु जी की बात ही माननी होगी।

इनके प्रतिरिक्त रामदीनमिह जी ने निम्नलिखित दो नाटकों का और नामो-उल्लेख किया है।

१ पुत्रानोजान ।

२ गोरचन्द्रोदय । "गोरचन्द्रोदय" तो वह नाटक प्रचीन होता है जिनके सम्बन्ध में बाबू ब्रजरत्नदास ने लिखा है :

भारतेन्दु जी के गोस्वामी श्री राधाचरण जी ने लिखे एक पत्र में ज्ञात होता है कि वह श्री कृष्ण चैतन्य महाप्रभु की लीला को नाटक रूप में लिखना चाहते थे और उनके लिए उनसे कुछ माघन माँगा गया था। परन्तु इसका भी कोई अग्र प्राप्त नहीं है। अतः यह समझ लेना पड़ता है कि यह आरम्भ ही नहीं किया गया था।

एक "प्रवास" नाटक का उल्लेख बाबू ब्रजरत्नदास ने और किया है, पर उस का भी कोई अग्र प्राप्त नहीं होता।

भारतेन्दु जी के इन नाटकों के प्रकाशन का ऐतिहासिक क्रम यह है :

१ विद्यागुदर	१९२५ मयू	सन् १८६८ नाटक अनु० बंगाल में १८५६, १८५८ प्रथम संस्कृत जतीन्द्र मोहन, १८६५ द्वितीय संस्करण
२ पाण्डु विजयन	१९२९ "	१८७२ रूपक अनु०
३ वैदिकी हिमा	१९३० "	१८७३ प्रहसन
४ पनजय विजय	१९३० "	" व्यायोग अनु०
५ मुद्राराक्षस	१९३२ "	१८७५ नाटक अनु०
६ सत्य हरिश्चन्द्र	१९३२ "	१८७५ नाटक
७ प्रेमजोगिनि	१९३२ "	१८७५ हरिश्चन्द्र चन्द्रिका [नाटिका में सन् १८७४ में छपना आरम्भ]
८ विपत्त्यभिषमोपपन्न	१९३३ "	१८७६ भाण्ड मन्हारारव गायक-वाट १८७३, १८७५
९ कर्पूरमञ्जरी	१९३३ "	१८७६ नट्टक अनु०
१० श्री चन्द्रावली	१९३३ "	१८७६ नाटिका, चन्द्रावली १८६९
११ भारत दुर्दशा	१९३३ "	१८७६ नाट्य-रानक, वानास्पन्धक
१२ भारत जननी	१९३४ "	१८७० आपेरा भाग्यनामा १८७३ (छापना)

१३ नील देव	१९३७ ,,	१८८० गीति रूपक
१४ दुर्लभबन्धु	१९३७ ,,	१८८० नाटक (छाया)
१५ अघेर नगरी	१९३८ ,,	१८८१ प्रहसन
१६ सती प्रताप	१९४१ ,,	१८८४ गीति-रूपक, सावित्री सत्यवान १८५८

जैसा काम वैसा परिणाम स० १९३५/सन् १८८७ । १ अक्तूबर १८७८ के 'हिन्दी प्रदीप' में प्रकाशित हुआ ।

प्रहसन बंगाल में 'येमन कर्म तमन फल' १८६६

यह किञ्चित् असमजस में डालने वाली बात है कि 'सतीप्रताप' १९४१ सवत् में प्रकाशित हुआ, किन्तु यह १९४० में प्रकाशित होने वाले 'नाटक' नामक ग्रन्थ में भारतेन्दु की कृतियों में छोटे स्थान पर सम्मिलित है । विदित होता है कि ऐसा किसी बाद के सस्करण में किया गया है । ऐसे कुछ सवर्द्धनों का उल्लेख तो सपादक बाबू ब्रजरत्नदास जी ने जहाँ-तहाँ पाद-टिप्पणियों में कर दिया है । जैसे 'नाटक' के पृष्ठ ७५२ पर ५९वीं० पाद-टिप्पणी है । यहाँ भी उन्हें वैसी टिप्पणी देनी चाहिये थी । सम्भवत यह भूल ही है । और हमें यह मानना चाहिये कि 'सतीप्रताप' पहले 'नाटक' नामक पुस्तक के बाद लिखा गया और उसके बाद के सस्करणों में 'सती-प्रताप' को भी सूची में सम्मिलित कर लिया गया ।

इन नाटकों में से, स्वयं भारतेन्दु जी ने, कुछ के सम्बन्ध में सूचना दी है "विद्यासुन्दर"—'महाराज यतीन्द्रमोहन ठाकुर ने उसी काव्य का अक्षरबन करके जो विद्यासुन्दर नाटक बनाया था उसी की छाया लेकर आज पन्द्रह वर्ष हुए यह हिन्दी भाषा में निर्मित हुआ' ।

(द्वितीय आवृत्ति के उपक्रम में) ।

पाखण्ड विडम्बन—“इति श्री प्रबोधचन्द्रोदय नाटक मे पाखण्ड विडम्बन नाम यह तीसरा खेस समाप्त हुआ ।”

घनजय-विजय—विदित हो कि यह जिस पुस्तक से अनुवादित किया गया है वह सवत् १५३७ की लिपि है । यह काचन कवि के सस्कृत नाटक का अनुवाद है ।

मुद्राराक्षस—महाकवि विशाखदत्त का बनाया 'मुद्राराक्षस' ।

सत्य हरिश्चन्द्र—'इसकी कथा शास्त्रों में बहुत प्रसिद्ध है और सस्कृत में राजा महिपाल देव के समय में आर्य क्षेमीश्वर कवि ने चण्ड कौशिक नामक नाटक

इन्ही हरिश्चन्द्र के चरित्र में बनाया है। अनुमान होता है कि इन नाटक को बने चार सौ वर्ष के ऊपर हुए क्योंकि विद्वन्नाथ कविराज ने अपने साहित्य ग्रन्थ में इसका नाम लिखा है।

कपूर्'रमंजरी पारिपाश्यक : हाँ आज सट्टक न खेलना है !

सूत्र : किसका बनाया ?

पारि० : राज्य की शोभा के साथ अगो की शोभा का और राजाओं में बड़े दानी का अनुवाद किया।

सूत्र : (विचार कर) यह तो कोई कूट सा मालूम पड़ता है। (प्रकट) हाँ, हाँ, राजशेखर का और हरिश्चन्द्र का।

भारतेन्दु के इन निजी उल्लेखों से विदित होता है कि विद्यानुन्दर, पाखण्ड विडम्बन, धनजय-विजय, मुद्राराक्षस, और कपूर्'रमंजरी तो निश्चय ही अनुवाद हैं या छाया अनुवाद।

'मत्स्य हरिश्चन्द्र' के सम्बन्ध में भारतेन्दु जी ने यह नहीं लिखा कि 'चण्ड-कोशिक' से उन्होंने इसका अनुवाद किया है। किन्तु 'चण्डकोशिक' का जिन रूप में उन्होंने उल्लेख किया है, उससे ध्वनि कुछ यही निकलती है कि यह यदि उसका अनुवाद नहीं तो उसके मूल कथानक के आधार पर निर्मित किया है, किन्तु 'प्रस्तावना' में जिस रूप में 'भारतेन्दु जी' ने अपना वर्णन किया है, उसमें यह सिद्ध हो जाता है कि यह उन्हीं का लिखा हुआ है। इसकी कथा वही से ली गई है जहाँ से 'चण्ड-कोशिक' भी ली गई है। छपर मुखल जी ने सूचना दी कि "मत्स्य हरिश्चन्द्र मौलिक समझा जाता है, पर हमने एक पुराना बँगला नाटक देखा है, जिसका वह अनुवाद कहा जा सकता है।" (हिन्दी साहित्य का इतिहास)

बंगाल में मनमोहन बोस ने १८७४ के दिग्म्वर में हरिश्चन्द्र नाटक लिखा था। यह नाटक 'बकू बाजार थियेटर' के लिए लिखा गया था पर यह वहाँ एक दुर्घटना हो जाने के कारण न खेला जा सका। भारतेन्दु जी का 'मत्स्य हरिश्चन्द्र' १८७५ में लिखा गया विदित होता है।^१ नवम्बर १८३२ सन्

१ इण्डियन स्टेज द्वारा भाग पृ० १३२

२ देखिये 'हिन्दी पुस्तक साहित्य' लेखक डा० माताप्रसाद गुप्त पृ० ३८ तथा पृ० ६८२। डा० गुप्त ने पृ० ३८ पर मत्स्य हरिश्चन्द्र का रचनाकाल १८७५ बतते हुए उसके आगे प्रदत्त चिह्न लगा दिया है। इससे यह सब कुछ नसिद्ध हो जाता है।

१८७५ के निकट ही बैठेगा। सन् १८७४ तक यदि पहुँचेगा भी तो उसकी समाप्ति के ओर-पास ही रहेगा। यह सन्-सबत् हर दशा में मनमोहन बोस की कृति की रचना-तिथि के इतना निकट होगा कि इन दोनों में किसी प्रकार के पारस्परिक लेन देन का सम्बन्ध सिद्ध नहीं हो सकेगा। भारतेन्दु जी का सत्य हरिश्चन्द्र फलतः एक स्वतन्त्र रचना विदित होती है। शुक्ल जी ने बँगला का कौन-सा नाटक देखा, वह कब लिखा गया और किसने लिखा यह विदित नहीं। पर बँगला के नाटक-साहित्य में मनमोहन बोस का हरिश्चन्द्र प्रसिद्ध है। वह नाटक भारतेन्दु का सहारा नहीं बन सकता यह हम देख चुके हैं। हरिश्चन्द्र का पौराणिक आख्यान अत्यन्त लोकप्रिय आख्यान है, और एक महान् आदर्श प्रस्तुत करता है। अतः 'सत्य हरिश्चन्द्र' को उस समय तक हरिश्चन्द्र का मौलिक नाटक ही मानना होगा जब तक कि वह बँगला नाटक हस्तगत नहीं होता जिसे शुक्ल जी ने देखा था।

'भारत जननी' के सम्बन्ध में भी मतभेद हैं। शुक्ल जी ने बताया है कि यह नाटक भारतेन्दु जी के किसी मित्र ने बंगला के 'भारतमाता' नामक नाटक से अनुवाद किया था, भारतेन्दु जी ने उसका सशोधन किया। ऐसा संशोधन किया कि उसको एक नया ही रूप दे दिया। डा० महादेव साहा तथा श्रीनारायण पांडे ने अपने लेख में लिखा है कि 'भारत जननी' के भी मुखपृष्ठ पर रामदीनसिंह की प्रथम प्रकाशित नाटकावली में 'बंग भाषा' की 'भारत माता' के आशय के अनुसार भारत—भूपण हरिश्चन्द्र ने सकलित किया का उल्लेख है।^१ इन लेखक द्वय ने इसमें से 'सकलित' को पकड़ा है। फिर शुक्ल जी के इतिहास का उक्त हवाला भी दिया है। साथ ही 'क्षत्रिय-पत्रिका' के एक विज्ञापन का उद्धरण देकर उसमें आये 'अनुमति' शब्द से भी कुछ निष्कर्ष निकालना चाहा है जो उन्हीं के शब्दों में यों प्रकट हुआ है

“वाद में बहुतेरे लेखकों ने भी इसको अनुवाद बताया है, परन्तु आज भी बहुतेरे इसे मौलिक बनाने का मोह न जाने क्यों नहीं छोड़ पा रहे हैं।” ‘आज भी बहुतेरों’ में लेखक-द्वय ने डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी को सम्मिलित किया है। इसी प्रसंग में इन लेखक-द्वय ने आगे लिखा है “हरिश्चन्द्र ने प्रारम्भ में २, ३ भाग जोड़े हैं। बीच में यवनों को लाकर तथा महारानी की भूरि-भूरि प्रशंसा कर इस नाटक को घोर साम्प्रदायिक तथा राजभक्तिपूर्ण बना दिया।”

१ यहाँ हम अपनी पुस्तक 'हिन्दी एकाकी' के द्वितीय संस्करण के पृ० ११ की ओर ध्यान आकर्षित करना चाहते हैं। श्री राधाचरण गोस्वामी ने हिन्दी प्रवीण के एक विज्ञापन में 'भारतमाता' का रूपान्तर 'भारत-जननी' माना है।

इस अन्तिम कथन ने यह स्पष्ट हो जाता है कि स्वयं लेखक-द्वय के मत ने इस नाटक का अभिप्राय बंगला के नाटक से एकदम भिन्न हो जाता है। फिर भारतेन्दु जी ने दो तीन भाग तो धारम्भ में बढ़ाये और बीच में कवनो का समावेश कर दिया। यह वागें क्या सिद्ध करतीं हैं? उतना बदलने, जोड़ने, घटाने के बाद भी यह नाटक क्या बंगला की 'भारत माता' का अनुवाद ही कहा जायेगा। "वंग भाषा में एका और उत्साह का प्रवेश भी दिखलाया है किन्तु इस देश में अभी न एका है न उत्साह। इस हेतु न्याय यहाँ नहीं लाए।"

इन नमस्त कथनों का निष्कर्ष यही निकलता है कि 'भारत जननी' का 'प्रबन्ध विधान' बंगला की रचना 'भारत माता' से लिया गया है और उसमें भारतेन्दु जी ने अपने मनोनुकूल परिवर्तन करके प्रस्तुत किया। ऐसी स्थिति में उसे मौलिक भी कहा जाय तो विशेष आपत्ति नहीं हो सकती। भले ही स्वयं भारतेन्दु ने अत्यन्त विनम्र भाव से यही कथो न लिखा हो कि :

'भारत-जननी' रूपक जो गत नवम्बर १८७८ ई० में छपा है उसके ऊपर मेरा नाम लिखा है। वह मेरा बनाया नहीं है। बंगभाषा में 'भारतमाता' नामक जो रूपक है वह उगी का अनुवाद है जो मेरे एक मित्र का किया है जिन्होंने अपना नाम प्रकाश करने को मना किया है। मैंने उसको ढाँचा है और जो अंश कुछ भी उपयोग्य था उसको बदल दिया है। कवि कीर्ति का लोभ नहीं करता। अतएव यह प्रकाश करना मुझ पर आवश्यक हुआ।"

अब प्रश्न 'दुर्लभ वन्धु' का है। 'दुर्लभ वन्धु' अंग्रेजी के मर्चेन्ट आफ वेनिज नामक दोस्तपियर के नाटक का अनुवाद है, जिनमें कोई सदेह नहीं। भारतेन्दु बाबू हरिद्वन्द्व ने इसके सम्बन्ध में यह लिखा है कि :

"दुर्लभवन्धु" अर्थात् वसपुर का महाजन। महाकवि दोस्तपियर के बाधुत्व निदर्शन के अपूर्व सयोगान्त नाटक 'मर्चेन्ट ऑफ वेनिज' का साधु भाषा में अनुवाद। निजवन्धु भी बाबू बालेद्वर प्रसाद बी० ए० की सहायता से और बंगला पुस्तक 'सुरलता' की छाया ने हरिद्वन्द्व ने लिखा।"

१ भारतेन्दु ग्रन्थावली पृ० ५६४

२, देखिये 'नया पय' 'भारतेन्दु हरिद्वन्द्व के कुछ नाटक'—लेखक श्रीनारायण पांडे, महादेव साहा।

भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने 'दुर्लभ बन्धु' में पात्रों के नामों का भारतीयकरण वंगला पुस्तक 'सुरलता' की प्रेरणा पर किया है। वस्तुतः 'दुर्लभबन्धु' के अनुवाद में प्रमुख माध्यम वंगाली 'सुरलता' का रहा है। भारतेन्दु जी ने नामों के भारतीयकरण में अंग्रेजी की निकटता का बहुत ध्यान रखा है जैसे पोशिया का पुरश्ची।

भारतेन्दु जी के उक्त नाटकों के अतिरिक्त कुछ अन्य नाटक भी ऐसे हैं जिनके नामराशी अथवा विषय-विषयक नाटक तो वंगला में मिल ही जाते हैं। जैसे 'विषस्य विषमौषधम्' का विषय-विषयक महारराव गायकबाड भारतेन्दु के भाए से तीन वर्ष पूर्व लिखा गया।

श्री चन्द्रावली का नामराशी 'चन्द्रावली' भारतेन्दु की कृति से दस वर्ष पूर्व लिखा गया था।

"जैसा काम वैसा परिणाम" का नामराशि "येमन कार्यं तैमन फल" भारतेन्दु कृति से १२ वर्ष पूर्व लिखा गया। सती प्रताप विषय-विषयक "साक्षित्री सध्यवान्" भारतेन्दु कृति से २६ वर्ष पूर्व लिखा गया।

भारतेन्दु जी ने अपने 'नाटक' नामक ग्रन्थ में एक वाक्य कह दिया है

"आशा है कि काल की क्रमोन्नति के साथ ग्रन्थ भी बनते जायेंगे और अपनी सम्पत्तिशालिनी ज्ञानबुद्धि बढ़ी बहून वंगभाषा के अक्षय रत्न भांडागार की सहायता से हिन्दी भाषा बढ़ी उन्नति करे।" यह वाक्य भारतेन्दु के यथार्थ स्रोत को भली प्रकार बता देता है।

भारतेन्दु जी के नाटकों के सम्बन्ध में यह उल्लेखनीय है कि 'उनकी प्रेम-योगिनी,' नीलदेवी, विषस्य-विषमौषधम्, वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति, भारत दुर्दशा, भारत जननी, सती प्रताप एकाकी नाटक ही हैं। यह ध्यान देने की बात है, कि भारतेन्दु जी के लिखे मौलिक नाटकों में से चन्द्रावली और अन्धेर नगरी^१ तो नाटक हैं, शेष सब एकाकी हैं। 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' में लिखे तो गये हैं 'अक' पर

१. प्रेमयोगिनी में नाटककार ने प्रस्तावना दी है और आरम्भ में 'पहिला अंक, पहिला गर्भाक' दिया है। इससे विवक्षित है, कि भारतेन्दु जी इसे नाटक का रूप देना चाहते थे एकाकी का नहीं, यह अपूर्ण है। अपूर्ण होने के कारण ही इसमें केवल चार गर्भाक हैं—जिससे यह एकाकी जैसा लगता है।

२. अन्धेर नगरी में अक इतने छोटे हैं, कि वे गर्भाक ही लगते हैं। ऐसी अवस्था में इस प्रहसन को भी वस्तुतः एकाकी माना जा सकता है। वस्तुतः अक संज्ञा उसे ही मिलनी चाहिए जिसमें कई गर्भाक हों या जो बहुत बड़ा हो।

ये 'अंक' न्याय में 'दृश्य' ही हैं। इस समय दृश्य के लिए किन शब्द का प्रयोग किया जाय यह विविध अनिश्चित था। 'गर्भाङ्क' का प्रयोग 'दृश्य' के लिए ही होता था, 'एतौ प्रताप' में भारतेन्दु जी ने गर्भाङ्क का प्रयोग किया है। 'दृश्य' शब्द का भी प्रयोग होता था, नीलदेवी में 'दृश्य' का प्रयोग किया गया है। सम्भवतः सबसे पहले 'अङ्क' शब्द को ही 'दृश्य' का पर्याय माना गया होगा। सम्पूर्ण नाटकों में 'अंक' का विधान तो होता है, 'दृश्य' का नहीं। फलतः नयी प्रणाली की नाटक योजना में 'अंक' को वही स्थान दिया जा सकता था जो दृश्य को है। 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' के तीन अंक इतने लघु व्यापार के प्रदर्शक हैं कि वे 'Act' के पर्याय अंक के चोतक नहीं हो सकते। 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' भारतेन्दु जी का पहला मौलिक नाटक है। उस समय नयी और पुरानी परिपाटी के नामंजबूत का कोई मार्ग ढूँढने के लिए वे व्यस्त होंगे। उन्होंने तब 'अंक' को 'दृश्य' अर्थ में ग्रहण कर लिया होगा। तब बाद के विचार से अंक को Act का अर्थवाचक और गर्भाङ्क को Scene का पर्याय माना गया। फिर 'दृश्य' शब्द का ही उपयोग कर डाला। 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' एताही नाटकों का पूर्व रूप है। उसी प्रकार 'नीलदेवी' भी। प्रो० ललिता प्रसाद गुप्त ने 'नीलदेवी' का सम्पादन करते हुए उसकी भूमिका में लिखा है :—

"अब प्रश्न है शास्त्रोक्त नियमों के पालन का। जैसे ऊपर कहा जा चुका है रूपक का यह भेद या उपभेद प्राचीन नहीं है, अतः प्राचीन शास्त्र में उसके नियम योजना व्यर्थ है। इसमें हम देखते हैं, कि अंकों के आधार पर इसका विभाजन नहीं हुआ है परन्तु केवल दस दृश्यों में इसकी सामग्री पेश की गई है। यह एक विशेष नवीनता है। यदि इसे प्राधुनिक एकांकी का पूर्व रूप कहा जाये तो अनुचित न होगा।"

अङ्क में विभाजित न कर दृश्यों में विभाजित करना एक विशेष नवीनता बतायी गयी है, पर यह नवीनता नहीं। यह तो प्रयास उस समय प्रचलित हो गयी थी—और निस्सन्देह यह हिन्दी के एकांकियों की प्रवृत्ति-वस्था है। 'नीलदेवी' में हमें न तो सूत्रधार के दर्शन होते हैं, न नाट्य के। पहले दृश्य में तीन अङ्कगणों जाती हैं;—

१. भारतेन्दु जी ने अपनी 'नाटक' नाम की रचना में यह आदेश दिया है—"प्राचीन की अपेक्षा नवीन की परम मुरपता बारम्बार दृश्यों के बदलने में है और इसी हेतु एक-एक अंक में अनेक गर्भाङ्कों की कल्पना की जाती है।" यहाँ गर्भाङ्क के अर्थ चित्कुल स्पष्ट है। पृष्ठ ७२३ की पहली पद टिप्पणी वर्तमान समय में जहाँ जहाँ ये दृश्य बदलते हैं, उसको गर्भाङ्क कहते हैं।
२. इसको (नीलदेवी की) गीत-रूपक नाम दिया गया है। इसी से यहाँ अभिप्राय है।

दो गीत हैं पहले में भारत की क्षत्राणियों की स्तुति है, यह नाटक का मूल सन्देश है। दूसरे गीत में प्रेम की बघाई है। इन अप्सराओं का शेष नाटक से कोई सम्बन्ध नहीं। दूसरा दृश्य कथारम्भ करता है। बिना किसी भूमिका के नाटक में गति का आरम्भ हो जाता है। हमें इस दृश्य में एकदम विदित होता है, कि सूरजदेव राजपूत से शरीफ परेशान हैं और वह इस निश्चय पर पहुँचता है कि लडकर फतह पाना मुश्किल है, किसी रात को सोते हुए उसे गिरपतार कर लाना चाहिए। नाटक के कथा-सूत्र का एकदम इस प्रकार गतिवान हो जाना 'एकाकी' का सबसे प्रमुख लक्षण है, जो हमें नीलदेवी में मिलता है। 'नीलदेवी' में पारसी स्टेज का भी किंचित् प्रभाव दिखायी पड़ता है। आरम्भ में अप्सराओं द्वारा गायन, तथा स्थान-स्थान पर संगीत का प्रयोग। 'भारत-दुर्दशा' को भारतेन्दु जी ने 'नाट्यरासक' वा 'लास्यरूपक' नाम दिया है। इसमें नान्दी तो नहीं मगलाचरण अवश्य मिलता है, पर यह मगलाचरण नाटक का उस प्रकार का कोई भाग नहीं जिस प्रकार का नान्दी होता है। पर इसका भी प्रथम दृश्य रूप में नीलदेवी के प्रथम दृश्य के समान है। इसमें एक योगी आकर एक गीत द्वारा भारत की दुर्दशा की ओर संकेत करता है और प्रथम दृश्य समाप्त हो जाता है, इस योगी का शेष नाटक से कोई सम्बन्ध नहीं रहता।

भारतेन्दु जी के अधिकांश एकाकियों की प्रमुख विशेषता यह है कि उनमें संस्कृत शैली का अनुकरण नहीं मिलता। जिन विद्वानों ने यह आरोप उन पर किया है, उन्होंने गहरी दृष्टि नहीं डाली। इनका विषय मुख्यतः भारत के गौरव का ज्ञान, उसकी दुर्दशा पर रोना तथा भारत के राष्ट्रीय कल्याण की आशा-निराशा का द्वन्द्व-भारतेन्दु जी में फिर भी भारत के सम्बन्ध में भविष्य सम्बन्धी दुःखद भाव ही प्रधान थे। 'भारत दुर्दशा' में भारत मूर्च्छित है, भारत भाग्य उसे छोड़ जाता है। नीलदेवी में यद्यपि नीलदेवी के शौर्य, को वरेण्य और श्लाघ्य दिखाया गया है, किन्तु सूर्यदेव को एक देवता ने जो भविष्यवाणी सुनायी, उससे नाटक में प्रदर्शित नीलदेवी की वीरता और शरीफ का घात कर डालना भी किसी प्रकार नाटक को अवसाद से बाहर नहीं निकाल सके। 'सब भाँति दैव प्रतिकूल होइ रहि नासा। अब तजहु वीरवर भारत की सब आसा से समस्त नाटक पर दुःख की छाया लम्बी होकर जा पड़ी है।

इन नाटकों का तन्त्र बहुत सीधा-सादा है। नाटककार ने एक कथा भाग की कल्पना करली है, उसमें से उसने कुछ दृश्य चुन लिए हैं और उन दृश्यों को अपने अन्दर पूर्ण बनाकर इस प्रकार उनको व्यवस्थित कर दिया है कि कथा-सूत्र सम्बद्ध प्रतीत होता है। कहीं-कहीं महत्त्वहीन दृश्यों का भी समावेश है। ऐसे दृश्य या तो

पूर्व की घटना और आगे आने वाली घटना में समय का विशेष व्यवधान उत्तम करने के लिए भयवा दृष्ट-वाचो वाले हीन विष्कम्भक की तरह किसी स्थिति पर प्रकाश डालने के लिए हैं। नीलदेवी में सराय का दृश्य माधाराणत कथा-मूत्र सम्बन्धी कोई महत्त्व नहीं रखता। इस प्रकार कथा-मूत्र दृश्यों में हलके-हलके आगे बढ़ना नला जाता है। एक भारी घटना घटित होती है, जिसमें नाटक का प्रणु-प्रणु काँपने लगता है और नाटक समाप्त हो जाता है। भारतेन्दु जी के एकाकियों में दृश्य के स्थान बदलते हैं, समय का कोई निबन्धन विशेष नहीं प्रतीत होता।

भारतेन्दु जी के स्वतन्त्र एकाकी नाटकों की यही व्यवस्था है। अतः भारतेन्दु जी की हिन्दी का प्रथम एकाकीकार मानने में कोई आपत्ति नहीं हो सकती। आज के विकसित एकाकियों की माहित्य-धारा में जो प्रथमावस्था हो सकती है वह भारतेन्दु जी में हमें स्वयं मिलती है। यद्यपि एकाकी के नाम से भारतेन्दु जी परिचित नहीं थे, और उसे नाहित्य का घनग अङ्ग नहीं मानते थे।

‘विपश्य विषयीषधम्’ नामक भाण को हम संस्कृत प्रणाली का एकाकी कह सकते हैं।

भारतेन्दु के समस्त नाटकों को रूप की दृष्टि से विभाजित किया जाय तो उन्होंने ग्यारह प्रकार अनुवाद और मौलिक नाटकों के रूप में प्रस्तुत किये हैं जिन्हें उनकी परिभाषा के साथ यहाँ लिखा जाता है :

१. नाटक : काव्य के सर्वगुण-समुक्त खेन को नाटक कहते हैं। इनका नायक कोई महाराज (जैना दुष्यन्त) वा ईश्वरराज (जैसा राम) वा प्रत्यक्ष परमेश्वर (जैसा श्री कृष्ण) होना चाहिए। रत्न शृंगार वा धीर। प्रक पाँच के ऊपर और दम के भीतर। आस्थान मनोहर और अत्यन्त उज्ज्वल होना चाहिए। (भारतेन्दु)

नवीन नाटकों के सम्बन्ध में भारतेन्दु जी का परामर्श है कि जिनमें कथा भाग विशेष और गीतिन्यून हो वह नाटक। भारतेन्दु जी की रचनाओं में से विद्यामुन्दर, मुद्राङ्गदत्त, सत्य हरिश्चन्द्र और दुर्लभ-वन्धु को नाटक मंज़ा दी गयी है। इसमें से “सत्य हरिश्चन्द्र” पर भारतेन्दु जी का कुछ मौलिक अधिकार है। शेष पर वह अधिकार नहीं।

२. रूपक : ‘रूपक’ को भारतेन्दु जी ने कोई परिभाषा नहीं दी। संस्कृत नाट्य-शास्त्रों में “रूपक” जिस विशद अर्थ में प्रयुक्त होता है, उसमें “पामाट विटम्बन” या ऐसे ही अन्य नाटकों को इस स्थान में रखना नहीं उचित था। इसे स्पष्ट करने लिए मैं अपना ही एक उद्धरण यहाँ देना हूँ।

उक्त विज्ञापन में 'नाटक' नाम नहीं दिया गया है, 'रूपक' शब्द का प्रयोग है। यह रूपक शब्द विशेषार्थक ही कहा जायेगा। संस्कृत नाट्य-शास्त्र की दृष्टि से यो प्रत्येक नाटक ही रूपक है, पर 'रूपक' नाम का कोई नाटक नहीं है। या तो लेखक अपने नाटक को शास्त्रीय दृष्टि से उचित नाम नहीं दे सका इसलिए उसने जाति के नाम का उपयोग किया है, या जिसकी अधिक सम्भावना प्रतीत होती है, ऐसे छोटे नाटक जो किसी विशेष सामयिक उपयोग के लिए लिखे गए हो बंगला में रूपक कहे जाते रहे हों। जो भी हो गोस्वामी जी ने 'भारत-जननी' और 'भारतवर्ष' में यवन लोग इन रचनाओं को 'रूपक' सजा दी है। बंगला में ऐसे नाटक रूपक कहे गये इसका प्रमाण हमें मिलता है। १५ फरवरी १८७३ में हिन्दू मेले के अवसर पर 'नेशनल थियेटर' में एक राष्ट्रीय नाटक खेला जिसका नाम 'भारत-माता-विलाप' था। हो सकता है यही वह नाटक हो जिसका 'भारत-माता' नाम से ऊपर उल्लेख हुआ है, और जिसका अनुवाद भारतेन्दु जी ने 'भारत-जननी' नाम से किया। इसके सम्बन्ध में कार्तिक १२८० B.S. के बग दर्शन में टिप्पणी दी गयी :

'A Burlesque or allegory, Mother India, the presiding deity of fortune, some Indians and two Europeans, Patience and courage were its characters. It was a tolerably good production'

तो रूपक का प्रयोग अलंकार्य अर्थ में है—जिसमें ऐसे पात्रों की रूप-कल्पना की जाय जो मनुष्य-शरीरधारी नहीं। उदाहरण के लिए न तो 'भारत-लक्ष्मी' जैसा कोई व्यक्तित्व कही है, न भारत माता ही मानव के रूप में कही मिलेगी। यह मनुष्यत्व का आरोप (Personification) ही इनके रूपक होने का कारण है। (हिन्दी एकाकी पृ० १२, १३) भारतेन्दु जी का 'पाखंड विह्वल' रूपक माना गया है।

३. प्रहसन : हास्यरस का मुख्य खेल। नायक, राजा वा घनी वा ब्राह्मण वा धूर्त कोई हो। इसमें अनेक पात्रों का समावेश होता है। यद्यपि प्राचीन रीति से इसमें एक ही अंक होना चाहिये किन्तु अब अनेक दृश्य दिए बिना नहीं लिखे जाते। उदाहरण 'वैदिकी हिंसा' अन्धेर नगरी। इस व्यवस्था से स्पष्ट है कि "वैदिकी हिंसा" तथा अन्धेर नगरी में आये हुए अंक "दृश्य" के समान ही हैं। अतः दोनों को एक अंक वाला ही माना जा सकता है। भारतेन्दु जी के दोनों ही प्रहसन मौलिक हैं।

४. ध्यायोग : युद्ध का निदर्शन, स्त्री पात्र रहित और एक ही दिन की कथा का होना है। नायक कोई शत्रुतार वा वीर होना चाहिये। अन्य नाटकों की अपेक्षा छोटा। उदाहरण "धनजय विजय"।

५. नाटिका : नाटिका में चार अंक होते हैं और स्त्री पात्र अधिक होने हैं तथा नाटिका की नायिका कनिष्ठा होती है अर्थात् नाटिका के नायक की पूर्व प्रणयिनी के वश में रहती है।

भारतेन्दु की रचनाओं में "प्रेम जोगिनी" और "चन्द्रावती" नाटिका कही गयी है। प्रेम जोगिनी के प्राप्त पाठों में नाटिका के कोई लक्षण नहीं दिखायी पड़ते। प्रथम अंक के चार गर्माङ्गों में एक भी स्त्री पात्र नहीं आता। चन्द्रावती में नाटिका के लक्षण विद्ध हैं।

६. भाण : भाण में एक ही अंक होता है। इसमें नट ऊपर देख-देख कर जैसे किसी से बातें करे, आप ही मारी कहानी कह जाता है। बीच में हँसना, गाना, श्लोक करना, गिरना, इत्यादि आप ही दिखाता है। इसका उद्देश्य हँसी, भाषा उत्तम और बीच-बीच में संगीत भी होता है। उदाहरण "विपश्यविषमोपधम्"। यह भाण भी भारतेन्दु जी की मौलिक रचना है, मने ही विषय की प्रेरणा कही अन्यत्र से मिली हो।

७. सट्टक : जो सब प्राक्तन में हो और प्रवेशक, विष्कम्भक, जिममें न हो और दोष नव नाटिका की भाँति हो वह सट्टक है। उदाहरण "कपूर मजरी"। इसको भारतेन्दु जी ने अनुवाद करके प्रस्तुत किया है।

८. नाट्यरासक वा लास्यरूपक : इसमें एक अंक, नायक उदात्त, नायिका वासक-नज्जा, पीठमद उपनायक, और अनेक प्रकार के गान नृत्य होते हैं। भारतेन्दु की रचनाओं में "भारत दुर्दशा" नाट्य-रासक माना गया है।

९. आपेरा : भारतेन्दु जी ने आपेरा के लिए 'संगीत-नाट्य' पर्याय दिया है। नाटक पृ० ७५८। भारत जननी को 'आपेरा' कहा गया है। १८८३ फरवरी के वगना-दर्शन नामक वगानी पत्र में 'आपेरा' के सम्बन्ध में यह टिप्पणी है :

"क्यूँक वतार हैला, मार एक पद्धतिर यात्रा प्रारम्भ हइयाले। इहा के केह-बेह आपेरा वाले, बेह वा उपहाम करिया 'ओपेरेरा' बने।

इहाते सामला आचे, पेंढुलुन आचे, तखारी आचे, साधु भाषा आचे, वक्रता आचे, धोस्कार आचे, पतन आचे, उरयान आचे, इहाते देखिवाव जिनिस यथेष्ठ, पूर्व लोके यात्रा सुनित, एखन लोके यात्रा वेखे । ताहातेइ एह सूतन यात्राते वेचभूषार एत जाक संगीत ओ काव्यरसेर एत अभाव”

१० गीत-रूपक : भारतेन्दु जी ने लिखा है कि

“ये नवीन नाटक मुख्य दो भेदों में बँटे हैं : एक नाटक, दूसरा गीति-रूपक । जिनमें कथाभाग विशेष और गीति न्यून हो वह नाटक और जिसमें गीति विशेष हो वह गीति रूपक । ‘नीलदेवी’ तथा ‘सती-प्रताप’ को गीतिरूपक माना गया है ।

इस प्रकार भारतेन्दु जी ने दस प्रकार के नाट्य-रूप अपनी लेखनी से अनुवाद अथवा मौलिक कृति के रूप में प्रस्तुत किये । इन दस में से तीन रूप ऐसे हैं जिनका प्राचीन नाट्य-शास्त्र में उल्लेख नहीं रूपक, आपेरा तथा गीतिरूपक, और सात रूप ऐसे हैं जो प्राचीन शास्त्र के अनुकूल हैं, प्रश्न यह है कि भारतीय शास्त्र के अन्य रूपों को प्रस्तुत क्यों नहीं किया गया । इसमें कोई सदेह नहीं कि भारतेन्दु जी की मृत्यु अत्यन्त ही छोटी अवस्था में हो गयी थी । यदि वे जीवित रहते तो संभवतः शेष नाटकों के रूपों के उदाहरण भी वे प्रस्तुत करते । पर ऐसी बात नहीं प्रतीत होती । क्योंकि एक तो उन्होंने ‘नाटक’ नामक ग्रन्थ लिख डाला जो ऐसा विदित होता है कि उनकी नाटक रचना के क्रम में अन्त में ही लिखा जाना चाहिये था । किन्तु एक दूसरा कारण इसी नाटक नामक पुस्तक के अध्ययन से विदित होता है । उन्होंने ग्रन्थ में प्राचीन शास्त्र की दृष्टि से निम्न भेदों का उल्लेख किया है ।

रूपक-भेद

१. नाटक
२. प्रकरण
३. भाण
४. व्यायोग
५. समवेकार उदाहरण भाषा में नहीं है ।
६. डिम उदाहरण नहीं ।
७. ईहामृग उदाहरण नहीं ।
८. अक उदाहरण नहीं ।

९. वीची : उदाहरण नहीं ।
 १०. प्रहसन
 ११. महानाटक

उपरूपक-भेद

१२. नाटिका
 १३. प्रोटक
 १४. गोष्ठी : उदाहरण नहीं ।
 १५. मट्टक
 १६. नाट्यरासक

इनमें से ५, ६, ७, ८, ९, ११, १४, ये नात ऐसे भेद हैं जिनके सम्बन्ध में भारतेन्दु जी ने यह स्वीकार किया है कि उदाहरण नहीं । मस्कन-साहित्य के अध्ययन की उम्र समय तक जो स्थिति थी, उम्र समय तक इन ममस्त रूपों के उदाहरण ग्रन्थ भारतेन्दु जी को प्राप्त नहीं हो सके तो आश्चर्य नहीं किया जा सकता । ऐसी प्रवस्था में केवल द्वास्त्र ज्ञान के आधार पर ही नाटक के किसी रूप की रचना नहीं की जा सकती थी । पर केवल प्रकरण और प्रोटक ये दो रूप ही ऐसे हैं जिनके उदाहरणों ने भारतेन्दु जी परिचित थे पर जिन पर उन्होंने लेखनी नहीं उठायी । इनमें में 'प्रकरण' और नाटक में केवल कथावस्तु के प्रकार भेद-मात्र के कारण सम्भवतः उन्होंने उम्रका अनग उदाहरण देने का प्रयत्न नहीं किया । केवल प्रोटक ही ऐसा रहता है जिसके न लिखने के लिए कोई कारण प्रतीत नहीं होता मियाय उस कारण के जो उन्होंने इन चर्चों में प्रस्तुत किया है :

अथ शेष उपरूपक

ये ही थोड़े-थोड़े भेद में और भी शेष उपरूपक होते हैं । न तो इन सबों का काम ही विशेष पटता है । इससे सविस्तार वर्णन नहीं किया गया । (नाटक)

इनमें भारतेन्दु जी के दृष्टिकोण का कुछ पता चलता है । उन्होंने प्रायः उन्हीं नाटक-भेदों की रचना की है जिनका कुछ विशेष काम पड़ सकता है ।

जिन नाटकों के प्रकारों की रचना की गयी हैं उनके स्वभाव में अत्यन्त ही महत्त्वपूर्ण अन्तर है । नाटक तो सामान्य लक्षणों से युक्त कृति होती ही, इसलिए उसकी रचना तो सहज ही अनिवार्य है । प्रहसन में हँसी की प्रसुता होती है इसलिए इसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती थी । 'भाग' सभी नाटक-प्रकारों में एक

अत्यन्त ही अद्भुत प्रकार है, केवल एक ही कवि या पात्र अभिनय करता है। इसमें अभिनय-कला की आधुनिक दृष्टि से सभावना मानी जा सकती है। यह इसना अनोखा रूप है कि अनायास ही ध्यान आकर्षित करता है। 'व्यायोग' की तीन विशेषतायें भारतेन्दु के युग के लिए महत्त्वपूर्ण थी :

१. स्त्री पात्रों का अभाव।
२. युद्ध का निदर्शन, जिससे वीर रस का परिपाक होता।
३. एक ही दिन की कथा यानी छोटा वृत्त।

इन विशेषताओं के कारण यह रूप स्वयं ही भारतेन्दु के लिए आकर्षक हो गया होगा और तत्कालीन दृष्टि से उन्हें सभावनाशील लगा होगा।

नाटिका में स्त्री पात्रों की बहुलता और प्रधानता ने उनके कृष्ण-भक्ति पूर्ण मानस को मुग्ध कर लिया होगा। यह उनकी चन्द्रावली से सिद्ध है। इसीलिए नाटिका में उनका मन रमा।

नाट्यरासक या लास्यरूपक विविध नाम नृत्यों के समावेश के कारण प्रिय हुआ, पर इससे भी अधिक इसलिए कि यह वगाल में प्रचलित हो गया था।

प्राचीन रूपों में केवल 'सट्टक' ऐसा रहता है जिसके लिए कोई महत्त्वपूर्ण कारण प्रतीत नहीं होता। पर इसमें प्रवेशक, विष्कभक न होने से यह भी नये नाटकों के निकट पहुँचता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतेन्दु जी ने नाटक-रचना में इस बात का ध्यान रखा है कि नवीन दृष्टि से बनने वाले नाट्य-शास्त्र के लिए सभी आवश्यक और महत्त्वपूर्ण भेदों के उदाहरण प्रस्तुत कर दिये जायें।

रूपक, आपेरा और गीतिरूपक किसी सीमा तक नये प्रयत्न माने जा सकते हैं। रूपक में अलौकिक तत्वों का मानवीयकरण तो प्रधान होता ही है, और इस रूप में 'प्रबोधचन्द्रोदय' संस्कृत में भी लिखा गया था, पर इसके साथ ही भारतेन्दु-काल में रूपक को प्रायः एक ही अंक में समाप्त किया जाता था। भारतेन्दु-युग में 'रूपक' की आवश्यकता थी क्योंकि इस बहाने उन विविध विकारों की व्याख्या रोचक रूप में की जा सकती थी और दर्शक या पाठक उन विकारों के प्रभाव को पूरी तरह हृदयगम कर सकता था।

'आपेरा' में नाटक के अन्य भेदों से कुछ अधिक संगीत नाट्य रहता है। वगाल में इसका उस समय विशेष रिवाज था।

‘गीतरूपक’ में गीतिमयता की प्रधानता रहती थी इसलिए भारतेन्दु जी को पसन्द आया ।

भारतेन्दु जी के इन नाटकों की कथावस्तु के श्रोत एक तो बगानी और दूसरे नरहून के नाटक थे जिसका उल्लेख ऊपर हो चुका है । स्वतन्त्र रचनाओं में वैदिकी हिंसा का कथानक, प्रेमजोगिनी का, विषस्यविषमोषधम् का कल्पना से लिया गया है । इनके द्वारा नाटककार ने अपने समय का यथार्थ चित्र देने की चेष्टा की है ।

‘वैदिकी हिंसा’ का कथानक यह है :

गृधराज नामक राजा मांस, मदिरा, महिला-सेवन को वैदिक धर्म के रूप में मानता है । उसके पुरोहित उनके पोषक हैं जो अपनी तरह विविध प्रमाणों का अर्थ लगाते हैं । विविध धर्मावलंबी राजा के यहाँ आते हैं, पर केवल धूर्त ही वहाँ टिकते हैं । मांस-मदिरा का खूब जोर रहता है । तब अन्त में सब यमलोक पहुँचते हैं । राजा के अनुयायी नरक पाते हैं और शेष वैष्णव स्वर्ग ।

इससे नाटककार ने अपने समय के बड़े हुए भ्रान्ताचार पर चोट की है : मांस खाने वालों पर, पुनर्विवाह करने वालों पर, स्त्री की स्वतन्त्रता पर, मत्स्य को मांस न मानने वालों पर, तन्त्र पर, अग्नेजी पढ़े हिन्दुओं पर, मिथ्यावादियों पर, बाबू गजेन्द्रलाल पर, शाक्तों पर, धूम देने वालों पर । प्रेमजोगिनी तो स्वयं भारतेन्दु जी की अपनी जीवनी के रूप में मिली जा रही थी । उनके पात्र तो यथार्थ जगत के पात्र विदित होते हैं जिनके नाम नाटक के लिए बदले गये हैं ।

“विषस्यविषमोषधम्” में तत्कालीन ऐतिहासिक और अन्य स्थिति का वर्णन दिया गया है । महारराव होल्कर के गद्दी से उतरवाने की घटना का चित्रण है । “चन्द्रावली” का आधारान कृष्ण चरित्र से लिया गया है । नील देवी ऐतिहासिक वृत्त है । “अंधेर नगरी” लोकवार्ता से है । इस लोकवार्ता का संक्षिप्त उत्तर है ईनरी इलियर ने अपने मेमोयर्स में किया है । उन्होंने “हरबोग का राज” शीर्षक के अन्तर्गत बताया है कि इस मन्द का अर्थ है प्रव्यवस्था तथा कुप्रव्यव । हरबोग में “हरभूम” का मतलब है जो आजकल भूँसी या भूनी कहलाती है । इस हरभूम का राजा हरबोग या श्रीर इनी के सम्बन्ध में यह विद्वत्ता है कि -

अंधेर नगरी बेबूझ राजा ।

टका सेर भाजी टका सेर राजा ॥

इसकी मृत्यु की कहानी में गोरख और मछन्दर का हाथ था । गोरख को फाँसी का हुक्म हुआ पर मछन्दर ने युक्ति से स्वर्ग का प्रलोभन दिखाकर स्वयं राजा को ही फाँसी पर चढ़ने के लिए प्रेरित किया ।

“चन्द्रावली” नाटिका शुद्ध भक्ति-भावना के परिपाक के लिए लिखी गई है और पूर्णतः सफल है । शेष उनके मौलिक प्रायः समस्त नाटकों में सामयिक छाप बहुत गहरी है । “नील देवी” स्त्रियों में शौर्य को उभारने के लिए है और धर्म सम्बन्धी सकुचित दृष्टिकोण को त्यागने के परामर्श से युक्त है । “वैदिकी हिंसा” विविध धर्मों की कलई खोलने और वामाचारी व्यक्तियों की बखिया उधेड़ने के लिए लिखी गयी है । इसमें शैव वैष्णव की प्रतिष्ठा स्थापना का भाव भी है । भारतेन्दु स्वयं वैष्णव थे । “प्रेम जोगिनी” में धर्म के अड़डों पर होने वाले मिथ्याचारों का दिग्दर्शन और भड़ाफोड़ है । अचर नगरी में भी तत्कालीन स्थिति की जहाँ-तहाँ झलक है । यो समस्त नाटक ही उनके अपने अनुभवों पर निर्भर न्याय-व्यवस्था पर गभीर व्यंग्य हैं । उनका सदेश बहुत स्पष्ट है ।

यदि सामयिकता की दृष्टि से भारतेन्दु के नाटकों पर विचार किया जाय तो विदित होगा कि

शृंगार विद्यासुन्दर : उन्मुक्त प्रेम तथा विवाह और व्यक्ति-स्वातन्त्र्य तथा पितृ अनुशासन के समझौते का परामर्श देता है ।

समाज संस्कार , पाखंड विह्वलन : धर्म को लेकर विविध पाखंडों का खंडन तथा कृष्ण-भक्ति का प्रतिपादन ।

समाज संस्कार , वैदिकी अहिंसा धर्मवचको और वामाचार का उद्घाटन और भर्त्सना तथा वैष्णव शैव की प्रतिष्ठा ।

समाज संस्कार , धनंजय विजय : १ ऐतिहासिक गोरव
२ गोरक्षा तथा
३ बीर रस का परिपाक

देशवत्सल मुद्राराक्षस : १ ऐतिहासिक गोरव
२ स्व राजा के राज्य की रक्षा प्रतिष्ठा पर राजा और उसका साथ देने वाले स्वजन के परामर्श के लिए कुटिल नीति अथवा चैतन्य तत्परता और युक्ति से मार्गच्युत । स्व विरोधी स्वजन को पुनः अपनाना । युक्तिपूर्ण राजनैतिक अहिंसा का प्रयोग ।

समाज संस्कार : सत्य हरिश्चन्द्र : १ सत्य के स्वरूप का आदर्श, मन-वचन-
कर्म तीनों में सत्य की साधना : सत्य
की महत्ता : व्यक्ति, समाज और राज्य
सबके ऊपर सत्य ।

२ प्राचीन भारतीय इतिहास का गौरव ।

हास्य : प्रेमजोगिनी : १ अपने समय में भारत के जन में ह्रास और दुर्गति
के लक्षणों का निरूपण ।

वेशवत्सल : विषय : विषयोपधम : १ अंग्रेजी राजनीति का दुपहलू स्वरूप ।

२ भारतीय राजाओं में लगे धुन का
स्वरूप, चरित्र दोर्वल्य परिणाम ।

शृंगार : कर्पूर मंजरी १ संस्कृत से, माया का महत्त्व प्रतिपादन करने के लिए ।

२ शृंगार रस ।

समाज संस्कार-भक्ति चन्द्रावली : श्रीकृष्ण-भक्ति

वेशवत्सल : भारत दुर्दशा : १ भारत की दुर्दशा करने वाले कारणों का
निरूपण ।

२ प्राचीन गौरव का स्मरण ।

३ वियोगान्त ।

वेशवत्सल : भारत जननी : १ भारत की हीन दशा ।

२ अंग्रेजों की दुपहलू नीति ।

वेशवत्सल : नीलदेवी : १ स्त्री जाति में शोचं भाव ।

२ भारतीय गौरव ।

शृंगार : दुर्लभ बंधु : १ वधुत्व

२ रक्तशोषक की व्यापारिक नीति ; देते समय कुछ
लेते समय कुछ ।

३ स्त्री साहस

४ करुणा और न्याय

५ प्रेम

हास्य : अंधेर नगरी : १ अन्याय का मोहक स्वरूप

२ लोभ के परिणाम

३ विवेकहीन राज्य का अभिशाप

समाज संस्कार सतीप्रताप • १ भारतीय गौरव

२ सतीत्व का महत्व, संभवतः विधवा-विवाह के विरोध में ।

भारतेन्दु जी ने नवीन नाटक-रचना के पाँच मुख्य उद्देश्य बताये हैं :—

(१) शृंगार (२) हास्य (३) कौतुक (४) समाज-संस्कार (५) देशवत्सल ।

१ शृंगार—शृंगार रस प्रधान — भारतेन्दु जी के नाटको में विद्यासुन्दर तथा कर्पूर-मजरी व दुर्लभबन्धु भी इस कोटि में हैं ।

२. हास्य—प्रहसन 'अधेर नगरी', जितना अश प्राप्त है उसके अनुसार प्रेमयोगिनी भी ।

३ कौतुक—भारतेन्दु जी के शब्दों में "कौतुक वह है जिसमें लोगो के चित्त विनोदार्थ किसी यन्त्र विशेष द्वारा या और किसी प्रकार अद्भुत छटा दिखाई जाय ।" कौतुक का उदाहरण भारतेन्दुजी के नाटको में नहीं ।

४. समाज संस्कार—के 'नाटको में' देश की कुरीतियों का दिखलाना मुख्य कर्तव्य कर्म है । यथा-शिक्षा की उन्नति, विवाह सम्बन्धी कुरीति-निवारण अथवा धर्म सम्बन्धी अन्यान्य विषयों में सशोधन इत्यादि । "किसी प्राचीन कथा-भाग का इस बुद्धि से सगठन कि देश की उससे कुछ उन्नति हो इसी प्रकार के अन्तर्गत है ।" 'भारतेन्दु' ।

इसके उदाहरण—(१) पाखण्ड विह्वल (२) वैदिकी हिंसा (३) घनजय-विजय (४) सत्य हरिश्चन्द्र (५) सती प्रताप (६) चन्द्रावली ।

५. देशवत्सल—इन नाटकों का उद्देश्य पढ़ने वालों वा देखने वालों के हृदय में स्वदेशा-नुराग उत्पन्न करना है और ये प्रायः करुण और वीर रस के होते हैं ।" उदाहरण—(१) भारत जननी (२) नीलदेवी (३) भारत दुर्दशा (४) विषस्यविषमौषधम् (५) मुद्राराक्षस ।

इस सूची से यह स्पष्ट विदित होता है, कि भारतेन्दु जी की रचना में मुख्य दृष्टि समाज-संस्कार तथा देशवत्सल-विषयक थी । समाज-संस्कार के सम्बन्ध में यह बात ध्यान में रखने की है कि भारतेन्दु जी आदर्शवादी सुधारक थे । प्राचीन आदर्शों के

विस्तृत रूप को वे शुद्ध करने के पक्षपाती थे। देववत्सन नाटकों के देवने से कहीं-कहीं यह भ्रम होता है, कि वे साम्प्रदायिक हो गये हैं। कहीं-कहीं यह भी प्रतीत होता कि वे भंग्रेजों अथवा राजराजेश्वरी की पुशामद कर रहे हैं।

वस्तुतः भारतेन्दु जी के समस्त साहित्य की आत्मा को समझ कर ही ऐसा आपत्तिर्पा को जानी चाहिये। साहित्य की आत्मा का छत्र भाषा में दिग्यायी पड़ता है, 'जैसा देश वैसा भेष' के सिद्धान्त को भारतेन्दु जैसी शक्ति कभी स्वीकार नहीं कर सकती, पर गृजन-धर्म की संजीवनी के लिए शक्तिनद को कुछ ब्रून किनारों की सीमायें तो माननी हो पड़ती हैं। युग की लॉजिक को और आँखें नहीं बन्द की जा सकती। भारतेन्दु की आत्मा के शब्द तो ये हैं —

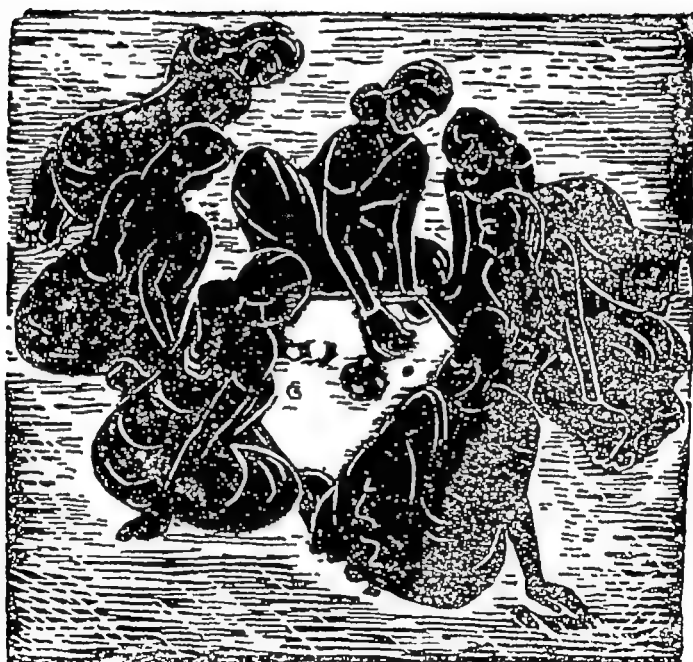
भला इसमें पाखंड का विडबन क्या होना है ? यहाँ तो तुम्हारे भिवा सभी पाखंड है, क्या हिन्दू क्या जैन ? क्योंकि मैं पूछता हूँ कि बिना तुमको पाए मन की प्रवृत्ति ही क्या है, तुम्हें छोड़कर मेरे जान सभी भूटे हैं चाहे ईश्वर हो चाहे ब्रह्म, चाहे वेद हो चाहे इंजील। तो इससे यह दाँका न करना कि मैंने किसी मत की निन्दा के हेतु यह उन्मा किया है क्योंकि सब तुम्हारा है इस नाते से तो सभी अच्छा है और तुमने किसी से सम्बन्ध नहीं इस माने सभी बुरे हैं।

(समर्पण-पाखंड विडबन)

यह वास्तविक वैष्णव-भाव भारतेन्दु जी की कृतियों में प्रकट है। फिर जहाँ-जहाँ साम्प्रदायिकता का आरोप किया जा सकता है वहाँ भारतेन्दु जी ने धर्म को नहीं स्पर्श किया। उन्होंने व्यक्ति और उसके उस सगठन के उन दुष्कृत्यों का विरोध किया है, जो मुसलमान संज्ञा धारण कर हिन्दू नाम के व्यक्ति मात्र के माय प्रत्याचार के रूप में किये जाते रहे; उनमें भी केवल आक्रमणकारी रूप का। उस आक्रमणकारी रूप में भी गहिर्त विलासिता का उन्होंने विरोध किया। ऐसे अवसरों पर मुसलमान यवन-विदेशी आक्रमणकारी। इस लॉजिक से उनका अनतोष भंग्रेजों पर ही होता है।

फलतः न तो उन पर साम्प्रदायिकता का लाइन लगाया जा सकता है, न भंग्रेजों की पुशामद का। उनकी आत्मा में राष्ट्रीयता का भाव था। वे परदासता को पुरा करते थे। हिन्दुओं की दुःशा में वे अस्त थे भारत को दुर्भाग्य का निकार बनते देख रहे थे और इनका मूल कारण वे उन नैतिक शीनता को मानते थे जिसे उन्होंने बारबार नाटकों में दिखाया है।

भारतेन्दु जी के नाटको का यह अध्ययन यह सिद्ध करता है कि भारतेन्दु जी ने समस्त भारतीय नाटक-प्रणालियों को समझने की चेष्टा की और हिन्दी के लिए उपयोगी शैली निर्धारित की, जिसमें पूर्व का पूर्ण परित्याग न हो, पर नूतन का उचित आदर हो । वे वस्तुतः युग-प्रवर्तक हैं ।



भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाटक

—३० लक्ष्मीसागर बाण्णोय

ईसा मे सैकड़ो वर्ष पूर्व भारत में नाटको का पूर्ण प्रचार हो चुका था और उनकी परम्परा में आगे चलकर विद्व-विश्रुत नाट्य-रचनाओं का निर्माण हुआ । यह क्रम ईसा की लगभग आठवीं-नवीं शताब्दी तक निरन्तर सुरक्षित रहा । सम्राट् हर्ष को मृत्यु (सातवीं शताब्दी) के बाद भारतवर्ष का संपर्क एशिया की एक नवोदित संस्कृति के साथ स्थापित हुआ । प्रारम्भ में यह प्रभाव सैनिक और राजनीतिक क्षेत्रों तक सीमित रहा । किन्तु धीमे ही इस्लाम की बढ़ती हुई शक्ति का प्रभाव जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में दृष्टिगोचर होने लगा । यद्यपि मध्ययुगीन जीवन वीर-दर्प-पूर्ण और उत्तेजना-पूर्ण था, और दो संस्कृतियों के पारस्परिक संपर्क द्वारा साहित्य, कला, शिल्प, संगीत, धर्म आदि के क्षेत्र में अभूतपूर्व क्रियाशीलता का जन्म हुआ, तो भी तत्कालीन जीवन विस्तार-भार ने उसी प्रकार बोझिल रहा जिस प्रकार रीतिकालीन कविता, तत्कालीन चित्रकलांतर्गत सज्जा और शिल्प की पञ्चीकारी और राजावट में शोभिलता थी, उनमें तीव्र गति का प्रभाव दृष्टिगोचर होता है । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के आविर्भाव-काल उन्नीसवीं शताब्दी में जो एक महत्वपूर्ण बात दिखाई देती है वह यह कि उस समय पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान का अविद्वसनीय रूप में तीव्र प्रभाव पड़ा; उसने कई शताब्दियों ने अनसुग जीवन को एकदम झकझोर डाला । प्रेस, तार, डाक, रेल तथा अन्य प्रकार की मशीनों और एजिनो आदि का प्रभाव एक-दो पीढ़ियों में ही गालूम होने लगा था और फलस्वरूप, जीवन के मानदण्ड बदलने लगे थे । मध्ययुगीन मानसिक निष्क्रियता में स्पन्दन और नई संभावनाओं का जन्म हुआ । बाह्य संसार के साथ परिचय प्राप्त करने, देश के राजनीतिक एकसूत्रता में वृद्ध हो जाने, और समान शिक्षा-प्रणाली के प्रचलित हो जाने से जीवन व्यापक घरातन पर स्थित और ऐतन्मयपन्न हुआ । यूरोपीय औद्योगिक क्षेत्र में प्राप्त विकास, भू-गर्भ में प्रवेश करने, समुद्र-तल तक पहुँचने आदि की साहसिक एवं रोमांचकारी कहानियाँ, मनुष्य-शरीर के नग्न्य में शक्त अनेक नवीन बातें हिन्दी-मन को उत्तेजित करने लगी । भाग्यवानियों ने देखा कि वैज्ञानिक आविष्कारों और मशीनों के द्वारा मनुष्य ने नवीन शक्ति अर्जित कर अपने को पहले से कहीं अधिक शक्तिशाली बना लिया था । प्रेम और वाग्द ने तो अपना प्रभाव दिखाया ही था, किन्तु कम्पस, दूरबीन आदि ने भी मनुष्य को अपने

चारो ओर की परिस्थिति पर अधिकार प्राप्त करने योग्य बना दिया था । अस्तु, जीवन के साथ-साथ साहित्य में भी यह परिवर्तन-क्रम काफी तीव्र गति धारण कर अवतरित हुआ जिसका सर्वप्रमुख उदाहरण साहित्य में गद्य की क्रमवद्ध परम्परा के जन्म में मिलता है । वास्तव में उन्नीसवीं शताब्दी में हिन्दी खड़ी बोली गद्य भारत-प्रचलित उस यूरोपीय ज्ञान-विज्ञान का प्रतीक बना जो, ग्रियर्सन के शब्दों में 'कलकत्ता सिविलाइजेशन' की देन के रूप था । इसी गद्य की एक शाखा भारतेन्दु-युगीन नाटक के रूप में प्रस्फुटित हुई । ईसा की आठवीं-नवीं शताब्दी के वाव नाट्य-रचना की दृष्टि से हिन्दी में ही नहीं, संपूर्ण भारतवर्ष में उन्नीसवीं शताब्दी ही उल्लेखनीय है ।

भारतीय इतिहास के मध्य युग में संस्कृत विद्या का ह्रास हो गया था । फलतः उस समय उच्च श्रेणी के साहित्यिक नाटको और अभिनय-कला का लोप हो गया । उस समय नाट्य-कला उठ-सी गई । यही कारण है कि श्रव्य-काव्य से सम्बन्धित अनेक लक्षण-ग्रन्थों की रचना तो हुई, किन्तु दृश्य-काव्य के लक्षणों की ओर किसी का ध्यान न गया । केवल गाँवों में रूपक के कुछ हीन भेदों का प्रचार बना रहा । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समय में ये भेद भी भ्रष्ट हो गए थे । उनसे नाट्य-रचना के लिए कोई प्रेरणा प्राप्त न हो सकी । उन्नीसवीं शताब्दी में देशी-विदेशी प्रयासों द्वारा प्राचीन साहित्य की खोज और अध्ययन प्रारम्भ हुआ और साथ ही पाश्चात्य साहित्य के सपर्क ने नवीन प्रेरणा प्रदान की । इसके अतिरिक्त प्राचीन ग्रन्थों के, जिनमें नाटक भी थे, अनुवाद प्रस्तुत किए गए । भारतवासियों द्वारा अंग्रेजी साहित्य का अध्ययन तो हुआ ही, किन्तु ईस्ट इंडिया कम्पनी के काल में अंग्रेजों ने भी आठारहवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध और उन्नीसवीं शताब्दी पूर्वार्द्ध में बम्बई, कलकत्ता, मद्रास, पटना आदि बड़े-बड़े नगरों में अपने मनोरंजन के लिए अभिनय-शालाओं की स्थापना कर भारतीय शिक्षित समुदाय का ध्यान नाट्य-कला की ओर आकृष्ट किया । वे अंगरेजी नाटको या कालिदास के शकुन्तला नाटक का प्रायः अभिनय किया करते थे । सर विलियम जोन्स द्वारा तथा फोर्ट विलियम कॉलेज में 'शकुन्तला' के दो तीन अनुवाद प्रस्तुत हो ही चुके थे । साहित्यिकों में रुचि उत्पन्न करने के लिए यह बहुत था । और फिर प्राचीन भारतीय और एलिजबेथन युग की नाटकीय रचना-पद्धतियों में बहुत-कुछ साम्य होने से भी नाट्य-रचना को काफी प्रोत्साहन मिला; शेक्सपियर तथा अन्य नाटककारों का अध्ययन होने ही लगा था । वास्तव में सच तो यह है कि उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध में नवोत्थान-कालीन भावना से प्रेरित संस्कृत और फिर अंगरेजी साहित्य के अनुशीलन के फलस्वरूप और फिर से अनुकूल वातावरण पाकर—क्योंकि इस्लामी संस्कृति ने नाट्य-साहित्य तो कोई प्रोत्साहन प्रदान न किया था—हिन्दी नाट्य-साहित्य का जन्म हुआ । काल-गति से जो वृक्ष सूख गया था वह फिर से पुष्पित-पल्लवित हो

उठा। जिम समय भारतेन्दु का उदय हुआ उस समय नाटककारों, अभिनेताओं और अभिनय-शास्त्रियों का कोई मान नहीं था। ऐसे लोगों और स्थानों से 'निम्नस्तर' का नामा जाता था। नवोत्थान-कालीन चेतना के प्रतर्पण मन्त्रुत और यूरोपीय नाट्य-साहित्य के अध्ययन ने नाटक की ललित कला के रूप में फिर से स्थापना की, उसे साहित्य के एक प्रमुख अंग के रूप में स्वीकार किया गया, अनेक प्राचीन-नवीन नाटकों का अध्ययन करने के पश्चात् कालानुसार एक नवीन नाट्य-शिल्प की रूपरेखा प्रस्तुत की गई, और प्रेक्षागृहों और अभिनय के सिद्धान्तों के निर्धारण का प्रयास हुआ। उन समय नाट्य और अभिनय-कला की पूर्ण उपस्थिति तो नहीं हो सकी, किन्तु जन-जीवन का प्रधान अंग बनने में उसे देर न लगी। नवोदित राजनीतिक धार्मिक, सामाजिक और धार्मिक आन्दोलनों ने विचार-सामग्री और उपकरण जुटाने में सहायता प्रदान की।

आधुनिकतम नाट्य-कला की अभिव्यजना के चार साधन हैं : रंगमंच, ऑपेरा, सिनेमा और रेडियो (तथा टेलिविजन)। मन्त्रुत में सिनेमा और रेडियो तथा टेलिविजन प्रथम दो के ही विकास मात्र हैं। इन प्रथम दो का जन्म भारतीय और और पश्चिमी कलाओं के समन्वय में भारतेन्दु युग में ही हुआ था और स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र मूल प्रेरक-शक्ति थे। उन्होंने अनुवादों और मौलिक रचनाओं के द्वारा कला-वस्तु के संगठन, चरित्र-चित्रण, रस-निष्पत्ति, कथोपख्यान, नाट्यानुबन्ध आदि की दृष्टि से पूर्व और पश्चिम का अद्भुत समन्वय उपस्थित कर अन्य नाटककारों का मार्ग-प्रदर्शन किया। इस दृष्टि में हिन्दी साहित्य में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का व्यक्तित्व शाश्वत रूप से अधुण्य बना रहेगा। भरत मुनि ने नाट्य-कला को पंचम वेद माना है जिममें धर्मो तत्त्व को अधिष्ठार है। उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध के नवजागरण काल में, जब कि जीर्ण-शीर्ण जन-जीवन के पुनर्स्थापन की अत्यधिक आवश्यकता थी, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने नाटक को प्रमुख साधन बनाने में नेतृत्व ग्रहण किया और वे भावी नाटककारों के लिए प्रेरणा-स्रोत बने।

भारतेन्दु-हरिश्चन्द्र तथा उनके युग के नाटककारों ने अपने चारों ओर के जीवन और भारतीय पुराणों तथा इतिहास में नवेदना स्वीकार की और जीवन को पुष्ट कर जन-मन की धीलासा में नवीन स्वर भरकृत करने का नगहनीय प्रयास किया। जिनी भी अनृदिन, स्थान्तरित और मौलिक नाट्य-रचना के अध्ययन में त कालीन जीवन और नेगकों की आकांक्षाओं पर प्रकाश पड़े बिना नहीं रह सकता। नवोत्थान काल के उस प्रारम्भ चरण में भारतीय साहित्य परम्पराओं और नाट्य-ज्ञान-विज्ञान ने उन्हें निर्माण और विकास के लिए वैधान कर्म दिया था। स्वयं

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की मौलिक रचनाएँ सामाजिक, राजनीतिक, पौराणिक और प्रेम-सबधी कोटियों में आती हैं। इन्हीं में हिन्दी नाट्य-साहित्य की तत्कालीन कोटियाँ निर्धारित हुईं। पहले दो का साहित्यिक मूल्य कम है, यद्यपि सख्या में वे तीसरी और चौथी से अधिक हैं। नवोत्थान ने नाटककारों को सप्रदायगत सीमित और सकुचित दृष्टिकोण के स्थान पर व्यापक और उदार दृष्टिकोण ग्रहण करना सिखाया था। धार्मिक असहिष्णुता और विद्वेष, व्यर्थ का वितण्डावाद और मतमतांतरों का सघर्ष उन्हें अरुचिकर और देश-हित के लिए घातक प्रतीत होने लगा। विदेशी सत्ता से मोर्चा लेने के लिए भी तो अपने दोषों का परिहार करना अनिवार्य था। उन्होंने विविध भारतीय मतों की समान गति में विश्वास उत्पन्न किया और तदनुकूल व्यवहार करने की चेष्टा की। सकुचित मनोवृत्तियाँ—जो मध्य युग में उत्पन्न हो गई थीं—और अध-विश्वासों से मुक्त हो उन्होंने स्वस्थ समाजोन्मुख व्यक्तित्व को जन्म दिया। उनकी स्वस्थ सास्कृतिक परम्परा उन्हें बल प्रदान करती थी। यहाँ तक कि मनुष्यता के नाते उन्हें इस्लाम, मसीही धर्म या अन्य किसी विदेशी मत से कोई विद्वेष नहीं था। देश की अधोगति पर विचार करते समय उनका ध्यान बरबस विदेशी आक्रमणकारियों के घातक प्रभाव और भारत के प्राचीन आर्य-गौरव और वीरतापूर्ण ज्वलन्त उदाहरणों की ओर चला जाता था और उनका नीरव राष्ट्रीय-गान जग उठता था। किन्तु इतने पर भी उनमें सकीर्णता का प्रादुर्भाव न हो पाता था। सत्य की खोज के लिए ही वे साधनारत हुए। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, श्रीनिवासदास, राधाकृष्णदास, प्रतापनारायण मिश्र, उपाध्याय बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन', किशोरीलाल गोस्वामी, देवकीनन्दन तथा अन्य अनेक नाटककारों की विविध प्रकार की रूपक-रचनाओं में जीवन की कुरूपताओं और उनके निराकरण और परिष्कार की भावना प्रधान है। भारत की दुरवस्था पर वे आँसू बहाते हुए रोग, महर्ष, कर, मद्य, आलस्य, घनहीनता, बलहीनता, अविद्या, पारस्परिक फूट, कलह, पाश्चात्य सभ्यता का अन्धानुकरण, धार्मिक अन्ध-विश्वास, छुआछूत, दम्भ, पाखण्ड, भूत-प्रेत तथा अनेक देवी-देवताओं की पूजा, दुर्भिक्ष, निज भाषा के प्रति उदासीनता और फलतः अधपतन, स्वदेशी के प्रचार का अभाव, देश के उद्योग-धन्धों का पतन, देश का आर्थिक शोषण, नाना प्रकार के मतों का बहुल्य, अनैक्य, असंगठन, अन्ध परम्परा आदि का उल्लेख और भारत में चारों ओर छाए हुए अधियारे का उन्होंने अत्यन्त क्षोभपूर्ण शब्दों में वर्णन किया है। भारत के प्राचीन गौरव का स्मरण करते ही और अपने हृदयोद्गारों को रोक न सकने के कारण वे आशा-निराशा के बीच डूबने-उतरने लगते और विचलित हो उठते थे। उनकी तत्कालीन राजनीतिक चेतना ने उन्हें अपने अधिकारों के प्रति सजग बना दिया था, किन्तु अंगरेजी राज्य से पूर्णतः सम्बन्ध विच्छेद की भावना

अभी पैदा नहीं हुई थी। भारतवर्ष में छोटे-छोटे प्रोरेन कर्मचारियों का जातीय पक्षपात, काले-नोरे का भेद भाव, भारतवासियों के साथ दुर्व्यवहार, सरकारी पदों पर भारतवासियों का नियुक्त न होना, भारत की निर्धनता और आर्थिक दुस्वस्था आदि बातें उन्हें मानसिक पीडा पहुँचानी थी और अक्सर मिलने पर वे इस प्रकार की अनौचित्यों का विरोध किए बिना भी न रहते थे। लेकिन साथ ही वे भारत और एंग्लैंड के बीच मोड़-झड़-भय भी गुरक्षित बनाए रखना चाहते थे। सच तो यह है कि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र तथा उनके युग के अन्य नाटककारों की रचनाओं में अहितकर सरकारी नीतियों की प्रालोचनाय भरी पड़ी हैं। जैसे सामाजिक जीवन के किन्हीं क्षेत्र में वे प्रभारनीयता और 'अंगरेजों के प्रोपुन' अपनाने के कट्टर विरोधी और पाश्चात्य मर्यादा की अन्धो-अन्धरी बातें ग्रहण करने के पक्षपाती थे। भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाट्य-साहित्य में नवीन-कालीन भावना पूर्णतः सुलभित हो उठी थी जिनमें 'आधुनिक, नवीन भारत का स्वर स्मृति' घोषित है। देश-काल की परिधि में बंधे रहने पर भी उसमें युग-युग के जीवन को स्फूर्ति प्रदान करने वाली प्रेरक शक्तियों का भी प्रभाव नहीं है।

भारतेन्दु युगीन नाटकों की साहित्यिक परम्परा के प्रतिरिक्त एक ऐसी परम्परा भी थी जो पारवियों की बलिहारी-वृत्ति का शिकार बन गई थी और वह प्रारम्भ ही ने हिन्दी के पृष्ठ नाट्य-साहित्य के सम्पूर्ण विकास में अनुत्लक्षणीय बाधा के रूप में निरूद्ध हुई। साहित्य-रसिकों की इसी मर्यादित पीठा होनी थी। किन्तु वे केवल दुर्ग-प्रकाशन के प्रतिरिक्त और कुछ न कर पाए। उच्च कोटि के प्रनूदित और मौलिक गन्ध प्रस्तुत करते हुए भी उन्हें निराशा होना पड़ा। वास्तव में हिन्दी की अपनी साधु नाट्य परम्परा के प्रभाव में 'तनरजी मरान वाले अष्ट खेनों' की अनिष्टी करना कोई सहज कार्य नहीं था। हिन्दी के साहित्यिकों के पास न अपनी अभिनय-दानाएँ थी—परम्परा के रूप में—और न अधिकतर लेखकों के पास रसमंचीय अनुभव ही था। अभिनेता साहित्यिक लेखक नहीं थे और साहित्यिक लेखक अभिनेता नहीं थे। साथ ही हिन्दी की निश्चित जनता का प्रभाव था। अंगरेजी के मोह में जस्त निश्चित समुदाय को तो हिन्दी भाषा और साहित्य के प्रति कोई रसि थी ही नहीं। इसलिए हिन्दी के नाटककारों के सामने जो जनता थी वह मूढ़ और अज्ञान-अंधकार के गर्त में डूबी हुई थी। वह केवल साहित्यिक नाटकों का प्रनादर करना ही नहीं जानती थी, बल्कि नाटककारों को उपहासास्पद दृष्टि से देखना भी जानती थी। पारसी नाटकों और अभिनयों की ओर आकृष्ट होकर अपने पुनर्जागरण का परिणय देने के साथ-साथ उसने श्रेष्ठ साहित्यिकता को भी कालिमा-मलिन किए बिना न छोड़ा। समाज का अधिगत भाग, जो निम्नमध्य-वर्ग और निम्न-वर्ग ने निर्मित

था, वस्त्र रूप में अशिक्षित था। उसे सस्ते और भद्दे ढंग के पारसी थिएट्रो में बड़ा आनन्द आता था। उनकी तडक-भडक और चलते हुए सस्ते गानों से अशिक्षित जनता का काफी मनोरञ्जन हुआ और वह उन्हीं की ओर अधिकाधिक आकृष्ट होती गई। इसका परिणाम यह हुआ कि अनेक नाटककार रुपए के लोभ से जनता की रुचि के अनुकूल रचनाएँ करने लगे। ५० अयोध्यासिंह उपाध्याय, बाबू रामकृष्ण वर्मा आदि विचारवान् साहित्यिकों ने भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की मृत्यु के बाद इस प्रथा को साहित्य की सम्यक् प्रगति के लिए सर्वथा हानिकारक बताया और लोगों का ध्यान देश-हितैषिता और नाट्य-कला-चातुर्य की ओर आकृष्ट करना चाहा। परन्तु उन्हें अपने पुनीत कार्य में सफलता प्राप्त न हो सकी। सच तो यह है कि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समय में ही जनता की रुचि विकृत हो गई थी। उनके जीवन-काल में और विशेषतः उनकी मृत्यु के पश्चात् सस्ते नाटकों की हिन्दी में भरमार हो गई। परिणाम यह हुआ कि एक ओर तो भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और उनके अनेक साथी अपनी प्रतिभा के बल पर उच्च कोटि के और प्रभावशाली नाटकों की रचना कर साहित्य के निर्माण में योग दे रहे थे, उधर अनेकानेक नाटककार विषय की दृष्टि से पुराणों तथा लीलाओं के विषय ग्रहण कर प्रचलित पारसी रगमच के लिए नाटक-रचना कर रहे थे। इन नाटकों से जनता की धार्मिक वृत्ति की तुष्टि हुई। श्रद्धा-परायण जनता की मानसिक परितुष्टि और मन-बहुलाव के साथ-साथ नाटककार उसे सद्बृत्ति की ओर ले जाना चाहते थे। उसके मृतप्राय जीवन में जान फूँकने के लिए ये रचनाएँ काफ़ी थी। सीता, द्रौपदी, रुक्मिणी आदि का पातिव्रत धर्म, भक्तों की सहनशीलता और प्रेम-गाथाओं की रसीली बातें लोगों को अत्यन्त प्रिय लगती थी। उन्हें देख कर जनता में उत्साह का समुद्र उमड़ पड़ता था। इन सब बातों के साथ नाच-गानों और चमकीली पोशाकों से उनकी तबियत फड़क उठती थी। ऐसी रचनाओं में श्रेष्ठ नाटकीय गुण और कला-तत्त्व की आशा करना व्यर्थ है।

साधु अभिनयशाला के अभाव और पारसी रगमच के विनाशकारी प्रभाव के अलावा, जो स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र कृत 'चन्द्रावली', 'भारतदुर्दशा' और 'नीलदेवी' नाटकों में भी दृष्टिगोचर होता है, भारतेन्दु के अनुगामियों के ही हाथों हिन्दी नाट्य-साहित्य का ह्रास हुआ। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने नाट्य-कला में ही दक्षता नहीं दिखलाई, वरन् उन्होंने अपनी रचनाओं में देश की दुरवस्था का दिग्दर्शन करा कर उसके प्रतिकार की चेष्टा भी की है, क्योंकि नाटक में केवल हृदयगत भावनाओं का ही स्पष्टीकरण नहीं रहता, उसमें समाज के बाह्य जीवन का अनुकरण भी रहता है, उसमें मनोरंजन ही नहीं, वरन् समाज-हित की भावना भी निहित रहती है। उनकी आँखों के सामने समाज नाशोन्मुख हो रहा था। भारत के पुनर्जीवन के लिए जीएँ-

दीर्घ सामाजिक जीवन को प्राणदान देना अत्यन्त आवश्यक था। बाल-विवाह, तलाक़ोरी, वैश्यावृत्ति, अविद्या, किङ्कलपक्षी, पश्चिम का अध्यानुकरण, विदेशी वस्तुओं का प्रत्यधिक प्रयोग आदि कुरीतियाँ समाज में घुन का काम दे रही थी। प्रायः समाज बड़ी तत्परता के साथ समाज-सुधार में प्रवृत्त था ही। मुसलमानों द्वारा गो-वध, हिन्दुओं को मुसलमान बनाना आदि धार्मिक अत्याचार याद कर सब भारतीय तिलमिला उठने थे। भारतेन्दु के बाद इंडियन नेशनल काँग्रेस ने भी देश के जीवन में काफ़ी उत्पत्ति कर ली थी। नए करो, धार्मिक दुरवस्था, सामन-सुधार, नवीन शिक्षा, पश्चिमी गन्धता के कुप्रभावों, राजनीतिक प्रगति, शिक्षा का अभाव, कान-गोरे का भेद-भाव आदि बातों ने उस समय उग्र रूप धारण कर लिया था। ऐसी अवस्था में किसी भी साहित्यिक के लिए इन आन्दोलनों के प्रभाव से बचना कठिन था। प्रत्येक लेखक को देश-हित और समाज-सुधार की घुन पैदा हो गई थी। बड़े-बड़े विद्वान् इस ओर विशेष रूप से चिन्तित थे। भारतेन्दु, श्रीनिवास दास आदि जैसे लेखक जब तक जवर्दस्ती समाज में विमुक्त होने का प्रयत्न न करते तब तक उनका समझ बचना दुःप्राय ही था। 'चन्द्रावली' और 'तप्तासंवरण' में विमुक्त साहित्यिक दृष्टि में कला को प्रधानता मिली है। परन्तु देश के संक्राति-काल में इन ओर वे अधिक योग न दे सके। अन्ततोगत्वा उन्हें समाज की ओर मुड़ना ही पड़ना था। दूसरे लेखकों ने भी उनका अनुकरण किया। चारों तरफ नाट्य-साहित्य द्वारा सामाजिक और राजनीतिक समस्याएँ हल करने का प्रयत्न होने लगा। धार्मिक अराजकता दूर करने में लेखकों ने अपनी गहरी शक्ति लगा दी। परन्तु इन महत्त्वपूर्ण विषयों का सुन्दर रूप से प्रतिपादन करने के लिए प्रतिभावान् कलाकार की आवश्यकता होती है, ऐसे कलाकोविद की जो नाट्य-सुधार को जन-साधारण के घरायश से ऊपर उठ कर विस्तृत दृष्टिकोण से देख सके। भारतेन्दु ने समाज-हित के लिए जो साधन चुना उसमें अन्य लेखकों को अधिक गहनता प्राप्त न हो सकी। नाटक साहित्य का एक परिमित रूप है और अनेक जटिल नियमों से बद्ध है। यह ठीक है कि उसके द्वारा संगीत का कल्याण किया जा सकता है, परन्तु उसके लिए लेखक में नूतन बुद्धि द्वारा संक्षेप में मनुष्य की हृदयगत भावनाओं और बाह्य कार्य-कलाप का समावेश करने की दक्षता और कला-नैपुण्य होना परमावश्यक है। अधिकांश हिन्दी-लेखक कला के इस निखर तक न पहुँच सके। हिन्दी में ऐसे भी एक सुखि-गन्धर्व निहित समुदाय का अभाव था। फलतः हिन्दी नाट्य-साहित्य का पतन होना अवश्यभावी था। हिन्दी नाटकों का जन्म जिन धार्मिक, सामाजिक और नैतिक अराजकता के युग में हुआ था उनमें नाट्य-कला की उत्पत्ति सम्भव नहीं थी। इनके अनिच्छित पार्श्व-सम्बन्धों के अन्तर्गत के फलस्वरूप हिन्दी-लेखकों के सामने नए-नए

विचार और आदर्श उपस्थित हो रहे थे। ज्ञान की वृद्धि के लिए लोग व्यग्र हो रहे थे। देश में पाश्चात्य-शिक्षा का प्रचार हो चुका था और, इतिहास इस बात का साक्षी है कि, शिक्षा के प्रचार से प्रत्येक युग में जनता की सम्पत्ता नहीं, वरन् मानसिक व्याकुलता बढ़ी है। ज्ञान-वृद्धि की प्रबल आकांक्षा के फलस्वरूप यहाँ मानसिक असन्तोष बढ़ा। ऐसी परिस्थिति में साहित्य का स्थूल कलेवर तो बढ गया, परन्तु स्थायी साहित्य की उत्पत्ति न हो सकी। नाटककार एक प्रकार से अपना समय खो बैठे थे। बहुत-कुछ हद तक आर्यसमाज आन्दोलन भी हिन्दी नाटकों के लिए घातक सिद्ध हुआ। आर्यसमाज ने अनेक विषय सुझाए, इसमें कोई सन्देह नहीं। किन्तु आर्यसमाज की प्रचार-शैली और शास्त्रार्थ-शैली से नाटकों की कलात्मकता को क्षति पहुँची। अनेक रचनाओं में ऐसा प्रतीत होता है मानो स्वयं लेखक विविध पात्रों के रूप में आर्य-समाज के प्लेटफार्म से बोल रहा हो। लेखक समाजी उपदेशक की भाँति समाज-सुधार के आवेग में अपने कर्तव्य से विचलित हो कर कथानक और कथोपकथन के क्रमिक विकास को भी ले डूबता है। अस्तु, काल-प्रभाव के कारण नाट्य-साहित्य की जसी उन्नति होनी चाहिए थी, वैसी न हो सकी। वास्तव में अनेक शैशव-काल में ही वह रोग-ग्रस्त हो गया। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समय में ही साहित्यिक कोटि के नाटकों का स्थान प्रचारात्मक नाटकीय कृतियों ने ले लिया। साथ ही मानसिक अस्तव्यस्तता के कारण अन्तर्जगत के अनुभवों का भी ठीक-ठीक स्पष्टीकरण न हो सका। परिणाम वही हुआ जिसकी आशा ऐसी दशा में की जा सकती है—साहित्यिक मूल्य का ह्रास।

रूपक और उपरूपक के विविध भेदों में से सबसे अधिक रचना नाटकों और प्रहसन की हुई है। भारतेन्दु युग में भी इन्हीं दो की प्रधानता रही—यद्यपि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अन्य भेदों के उल्लेख-स्वरूप कुछ अनूदित और मौलिक रचनाएँ भी प्रस्तुत की। नाटक और प्रहसन के अतिरिक्त अन्य भेदों को लोकप्रियता प्राप्त न हो सकी—संस्कृत में भी सम्भवतः उन्हें अधिक लोकप्रियता प्राप्त न हो सकी थी। जहाँ तक प्रहसन से सम्बन्ध है संस्कृत नाट्य-शास्त्रियों ने नवरसों में हास्यरस की गणना की है। रूपकों में प्रहसन हास्यरस-प्रधान है। परन्तु संस्कृत नाट्य-शास्त्र के अनुसार प्रहसन की रचना का मुख्य उद्देश्य हास्य-विनोद है, न कि समाज की निन्दनीय बातों पर व्यंग्य करना। पाश्चात्य 'कॉमेडी' के अनुकरण पर भारतीय लेखकों ने भी तदनुसार रचना करना आरम्भ कर दिया। वे तत्कालीन सामाजिक और राजनीतिक कुरीतियों और दोषों पर तीव्र व्यंग्य कसने लगे। हिन्दी में पहले-पहल १८७३ ई० में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने ही 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' नामक प्रहसन लिखा जिसमें उन्होंने मासाहारियों, मद्यपान करने वालों, पशु-बलि आदि का मजाक बनाया

है। १८८१ ई० में उनके 'अग्नेर नगरी' के बाद प्रहसन लिखने का अत्यधिक प्रचार हो चला और उसका क्षेत्र भी निरंतर विस्तृत होता गया। देवकीनंदन त्रिपाठी, बालकृष्ण भट्ट, प्रतापनारायण मिश्र, लाल रत्न बहादुर मदन, राधाचरण गोस्वामी, किशोरीलाल गोस्वामी आदि ने अपनी-अपनी रचनाओं में बहुविवाह, वेश्यावृत्ति, दान-विवाह, नगेशजी, स्त्रियों की हीन दशा, भविष्य, नूतनीयता, पादनात्य मन्थना, खान-पान और आचार-विहीनता, अंग्रेजी शिक्षा और फैशन के कुत्सित प्रभावों आदि से पीड़ित भारतीय समाज का क्लृप्त अभिव्यक्त किया। इन सामाजिक एवं धार्मिक कुत्सितियों और कुप्रथाओं तथा कट्टरता और अन्ध-विद्वानों का उन्होंने गूँब मजक उड़ाया है। व्यापारी-वर्ग में प्रचलित अनेक सामाजिक एवं धार्मिक कर्म-काण्डों और पुरोहितों, पण्डों, ज्योतिषियों आदि का आधिपत्य, उनका स्वार्थपूर्ण दृष्टि से दान और तीर्थ-यात्रा, धन का मोह या कलूषी, अत्यधिक व्याज लेना, विवाहिता स्त्रियों की ओर से उदासीन होकर वेश्यावृत्ति, जुआ खेनना, मद्यपान, डरपोकान, बाल-विवाह, बहु-विवाह, आरव्य आदि बातें उन्होंने विशेष रूप से लक्ष्य बनाईं। पश्चिमी सभ्यता ने उत्पन्न तीन बातों ने उनका ध्यान अधिक आकृष्ट किया—मांसाहार, मद्यपान तथा अपव्यय, और भारतीय आचार-विचारों और अंग्रेजी न पढ़े-लिखे लोगों की अवहेलना। इन हास्यरसात्मक ग्रन्थों से पता चलता है कि सामाजिक और धार्मिक विषयों की ओर लेखकों का कितना ध्यान जा रहा था। किन्तु उनमें अधिकतर अर्थहीन प्रलाप देखने को मिलता है। हास्य निम्न श्रेणी का है और व्यंग्य प्राणहीन। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, देवकीनंदन त्रिपाठी और राधाचरण गोस्वामी को छोड़कर अन्य लेखकों ने उच्च कोटि के तीक्ष्ण व्यंग्य की मृष्टि नहीं की। उनका परिहास अंगगत और स्वामाविकाता की नीमा का उत्तपन करने वाला है। मालूम होता है जबदन्ती हारय और व्यंग्य प्रकट करने का प्रयत्न किया जा रहा है। एक तो पराधीन देश का हास्य हो गया, दूसरे, इन रचनाओं के पात्र निम्न श्रेणी के हैं। अधिकतर हमें कोई बुड़्डा, सिधुआ, वेश्या, कुटनियाँ, चरित्रहीन स्त्रियाँ, नगेशजी, मोटा महाजन, मगधग और बाकूष्टु नीकर, भोक्ता आदि ही मिलते हैं। उस घनिष्ठ और असंस्कृत जन-समूह में हमें किसी प्रयत्नकर समाज-सुधारक और देश-सेवक के भी दर्शन हो जाते हैं। परन्तु उनका सामाजिक कुत्सितियों का मजक भी ऊटपटांग, भद्दे और अस्वीय दृग का है। भारतेन्दु युग में ऐसे परिहास की मृष्टि न हो सकी जो साहित्य की स्थायी सन्निधि बन सकता और जो गोघा हृदय पर चोट करता।

भारतेन्दु-युगीन नाट्य-साहित्य हिन्दी का प्रारम्भिक नाट्य-साहित्य है। उनकी परम्परा जनता में प्रचलित उग्र-रक्त के हीन भेदों—जिन्हें स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने 'अष्ट' कहा—से अन्न स्थापित हुई और उस पर नवयुग के मन और मन्त्रिका

दोनों का प्रभाव है। भारतीय नवोत्थान का विद्यार्थी इस तथ्य से भली-भाँति परिचित है कि यूरोपीय और भारतीय सस्कृतियों के अपूर्व सम्मिलन में जहाँ भारतवर्ष ने ज्ञान-विज्ञान के व्यावहारिक क्षेत्र में अनेक नवीन बातों का स्वागत किया, वहाँ दूसरी ओर पूर्व और पश्चिम का सघर्ष भी प्रारम्भ हुआ—आध्यात्मिकता और भौतिकता का सघर्ष, ऐसी भौतिकता के साथ सघर्ष जो भारतीय आध्यात्मिकता का हनन करने वाली समझी गई। जैसा कि रौनेल्डसे का मत है, इसी सघर्ष का एक वाह्य स्थूल प्रतीक विदेशी सत्ता के प्रति विद्रोह में था। भारतेन्दु-युगीन नाट्य-साहित्य का नाट्य-कला के उच्च और श्रेष्ठ मापदण्डों के अनुसार जो भी मूल्यांकन हो— और जो वास्तव में उसके प्रारम्भिक नाट्य-साहित्य होने के नाते ही किया जाना चाहिए, किन्तु इतना निश्चित है कि उसमें पूर्व और पश्चिम के सघर्ष के बीच आध्यात्मिक पुनस्संस्कार की अथक चेष्टा है। हिन्दी साहित्य के इतिहास में तो उसका स्थान है ही, लेकिन भारतीय सांस्कृतिक इतिहास की लम्बी यात्रा में, नवीन परिस्थितियों—दो विरोधी परिस्थितियों—के बीच भारतीय मन की विवृति होने की दृष्टि से उसका कही अधिक महत्वपूर्ण स्थान है। बीसवीं शताब्दी के हिन्दी-जीवन में जो स्थान उपन्यास-साहित्य का है, या जो पूर्व-आधुनिक कालों में महाकाव्य का था, वही स्थान भारतेन्दु-युग में नाट्य-साहित्य का था। उसमें जीवन के नवीन सत्यों की उपलब्धि और आत्म-संस्कार का मागलिक एवं अभिनदनीय प्रयास है।



‘प्रसाद’ के नाटक

—डॉ० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल ‘तरुण’

सामान्य परिचय और पृष्ठभूमि

मानव-अभिव्यक्ति के समस्त व प्रभावशाली माध्यमों में एक अथवा नाटक का मूर्धन्य स्थान है। कला और साहित्य का समस्त अन्तःसौन्दर्य, मन के सक्रिय सहयोग से श्रवणोन्मिष एव नेत्र द्वारा चर्चणीय और आस्थादनीय होता है। कला एवं साहित्य के अन्तर्गत आने वाले समस्त रूप अथवा प्रकार (नृत्य, संगीत, चित्र, स्थापत्य, मूर्ति, कविता, उपन्यास, कहानी, गद्यगीत आदि) उक्त दोनों इन्द्रियों में से प्रायः केवल एक के ही उपयोग (मन सहित) की अपेक्षा और आकांक्षा करते हैं अतः वे अग्नि, कान व मन इन तीनों के सामूहिक उद्योग में अर्जनीय रस अथवा आनन्द की मात्रा में न्यून का ही भरोसा बंधाते हैं। साहित्य के प्रकारों में परिगणित ‘रूपक’ अथवा ‘नाटक’ वस्तुतः ललित कला एवं साहित्य का एक मिश्रित रूप है। उसमें गीत वाद्य, नृत्य, अभिनय, चित्र, मूर्ति (अर्थात् दोनों प्रेक्षागृह, मन-सौन्दर्य, पट-दृश्यावली, पात्र-पात्रियों के सुन्दर रूपाकार आदि के द्योतक हैं) का संगम हो जाता है। रूप, रस और स्वर की इन सृष्टि के साथ प्रेक्षकों अथवा मामाजिकों की कल्पना के सक्रिय सहयोग से प्राप्त आनन्द, मनोरंजन और नाट्य-कृति में निहित ‘कान्तासम्मित’ लोक-शिक्षण आदि मानसिक तत्त्वों एवं मंचसज्जा, मेक-अप, प्रकाश-क्रीडा के विधान, पदों, वातावरण आदि उपकरणों को मिला कर देखने से नाट्य-सृष्टि की व्यापक-गंभीर प्रभविष्णुता का सहज ही अनुमान हो सकता है। इसमें सन्देह नहीं कि किन्हीं महाकाव्य या खण्ड-काव्य आदि को पढ़कर भी इस कल्पना के बल से नाट्य-सुनन सामूहिक प्रभाव और वातावरण की प्रतीति कर सकते हैं किन्तु जीवित-जायन प्रपञ्च की धाक्षुष प्रतीति एक ऐसा विशिष्ट प्रभाव रखती है, जिसे कि कल्पना, उक्त प्रतीति का स्वनापन्न होकर और गभीरतम धमताओं और शक्तियों से सम्पन्न होने द्वारा भी, सम्भवतः उभी मात्रा में व वेग के साथ सम्पादित नहीं कर सकती। सम्पूर्ण अन्तः-सत्ता पर गंभीर प्रभाव उत्पन्न के उद्देश्य से आविष्कृत नाटक नामक कला-साहित्य-रूप मानव की एक परमोच्च कल्पना है।

हिन्दी में नाटक-रचना का श्री-गणेश नारोन्दु हनुमन्त्र के नाम होगा । उन्होंने मद्रास, बंगाल, मराठी, गुजराती आदि समृद्ध भाषाओं के नाटकों से प्रेरणा

ग्रहण कर हिन्दी में मौलिक नाटको के सृजन का सूत्रपात किया। पुराण, इतिहास, समाज, और कल्पना के क्षेत्रों से रोचक वृत्त लेकर उन्होंने लोक-शिक्षा, समाज-संगठन और मनोरजन के गभीर और व्यापक उद्देश्य से प्रवाहपूर्ण, व्यंग्य-विनोद मिश्रित चटपटी और सरल लोक-भाषा में, जीवन के यथार्थ व आदर्श का सामञ्जस्य करते हुए, बहुत से ऐसे नाटकों की रचना की, जो अत्यन्त लोकप्रिय सिद्ध हुए। रचना-तन्त्र (Technique) की दृष्टि से उन्होंने प्राचीन भारतीय नाट्य-शास्त्र का ही अनुसरण किया। भारतेन्दु का ध्यान मुख्यतः जन-जागरण, समाज-सुधार व राष्ट्र-प्रेम सम्बन्धी भावनाओं तक ही सीमित रहा। अतः कल्पना की कुशल कारीगरी, मानव और प्रकृति का सामञ्जस्य, नाटक-शैली-शिल्प, मनोवैज्ञानिक व सजीव चरित्र-सृष्टि, समग्र व शाश्वत मानव-जीवन की व्याख्या आदि उन बहुमूल्य नाट्य-तत्त्वों की ओर वे उतना ध्यान न दे सके जो नाटक को श्रेष्ठतम साहित्य-रूप एवं जीवन की विशद व्याख्या बना देते हैं। पर इसमें कोई सन्देह नहीं कि भारतेन्दु हिन्दी के प्रथम मौलिक, श्रेष्ठ, लोकप्रिय एवं रससिद्ध नाटककार हैं।

भारतेन्दु के बाद न्यूनाधिक महत्त्व के सैंकड़ों नाटककार हुए हैं किन्तु उनमें से अपनी प्रतिभा का उज्ज्वलतम प्रकाश फैलाने वाले नाटककार हैं श्री जयशंकर 'प्रसाद'। नाटक के ही क्षेत्र में नहीं, साहित्य के प्रायः सभी अन्य क्षेत्रों कविता, कहानी, उपन्यास, आलोचना आदि—में वे नई-नई शैलियों और रूपों के प्रवर्तक हैं। हिन्दी नाटकों के क्षेत्र में तो उनकी प्रतिभा अद्भुत व अपूर्व है। प्रसाद जी का नाटक-रचना का काल-प्रसार सन् १९१० से १९३३ तक है। उन्होंने 'सज्जन' (एकांकी, सन् १९१०), 'कल्याणी-परिणय' (१९१२), 'बरुणालय' (गीति-नाट्य, १९१३), 'प्रायश्चित्त' (एकांकी, १९१४), 'राज्य श्री' (१९१५), 'विशाख' (१९२१), 'अज्ञात-शत्रु' (१९२२), 'कामना' (अन्यापदेशिक नाटक, १९२३-१९२४ में लिखित व १९२७ में प्रकाशित), 'जनमेजय का नागयज्ञ' (१९२३), 'स्कन्दगुप्त' (१९२८-२९), 'एक घूँट' (एकांकी, १९२९ में लिखित व १९३० में प्रकाशित), 'चन्द्रगुप्त मौर्य' (१९३१), और 'ध्रुव-स्वामिनी' (१९३३) आदि नाटकों की रचना की है। वस्तुतः प्रसाद जी अपने मूल रूप में कवि हैं। उनकी समस्त साहित्य-सृष्टि में काव्य के व्यजन प्रभूत मात्रा में विद्यमान हैं। साथ ही कल्पना के घनी होने से जीवन की नाटकीय स्थितियों के वे इतने कुशल आविष्कर्त्ता व प्रयोक्ता हैं कि उनके द्वारा कविता कहानी, उपन्यास आदि अन्य साहित्य-रूपों में भी मनोरम नाटकीय परिस्थितियों की सहज ही अवतारणा हो गई है। नाटक में कविता व कविता में नाटक के तत्त्व, आमने-सामने से आती हुई कारों की सर्वलाइट की किरणों की तरह, एक दूसरे में मिल गये हैं।

यों तो प्रगाढ़ जी की प्रत्येक नाट्य-कृति अपना स्वतन्त्र महत्व रखती है किन्तु 'राज्य-श्री', 'अजातशत्रु', 'जनमेजय का नागयज्ञ', 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त मौर्य' और 'ध्रुव-स्वामिनी' आदि कृतियाँ उनकी अक्षय कीर्ति की आधार हैं। प्रारंभ से ही 'प्रसाद' एक प्रयोगशील कलाकार रहे हैं। 'सज्जन' से लेकर 'ध्रुव-स्वामिनी' तक प्रयोगों की एक अविराम शृंखला जारी है। ये प्रयोग 'प्रसाद' जी ने एक अत्यन्त सजग व प्रबुद्ध कलाकार की भाँति देश-विदेश के नाट्य-शिल्प के क्षेत्र में होने वाले प्रयोगों व परीक्षणों पर आलोचनात्मक दृष्टि रखकर, भारतीय नाट्य-तन्त्र के व्यापक और समृद्ध ढाँचे में ही रहते हुए किये हैं। ये प्रयोग स्थूलतः चार शीर्षकों के अन्तर्गत विभाजित किये जा सकते हैं। — (१) कथानक-निर्माण अथवा वस्तु-मगटन-कौशल सम्बन्धी, (२) प्रभावशाली चरित्र-कौशल सम्बन्धी, (३) साहित्यिक शैली-शिल्प सम्बन्धी, तथा (४) मंच-प्रभाव सम्बन्धी। प्रत्येक सजग कलाकार प्रयोगों की भट्ट शृंखला के माध्यम से निर्दोष कृतित्व की सिद्धि की ओर बढ़ता जाता है। यह पूर्ण निर्दोषता तो मानव-अभिव्यक्ति के क्षेत्र में एक अज्ञात वस्तु ही है। 'प्रगाढ़' भी उस नियम के अपवाद नहीं।

'प्रसाद' मूलतः कवि हैं। उन्होंने अपने कवित्व की इतिहास की विराट् रंग-स्थली में मानव-जीवन के जटिल क्रिया-कलापों के बीच दिखाकर पूर्ण व्यवहार्य व अमिट प्रभावशाली बना दिया है। मानव-जीवन की विशद व्याख्या के उद्देश्य से भावमूलक कवित्व का मानवाश्रित उपयोग व ललित विन्यास ही उनकी नाट्य कला की मूल प्रेरणा है। नाटकों में जीवन-व्याख्या की प्रेरक विचारधारा का समावेश और कवित्व का यह ग्रहण भी प्रसाद की एक नवीन व मौलिक जीवन-दृष्टि ने प्रेरित व प्रभावित है। अतः 'प्रसाद' की नाट्य-सृष्टि पर कुछ विस्तार में विचार करने से पूर्व उस जीवन-दृष्टि के विधायक तत्त्वों और उसके स्वरूप पर दृष्टिपात करना अत्यन्त आवश्यक है। इस जीवन-दृष्टि को हम नवीन 'रोमांटिक' जीवन-दृष्टि कह सकते हैं जिनके विधायक तत्त्व रूढ़ परम्परा का त्याग, नवीन जीवन-दर्शन का ग्रहण, सौन्दर्य-चेतना के प्रति एक अभिनव आकर्षण-कुतूहल, प्रेम की मानवीय संवेदना, भतीत के प्रति एक रहस्यात्मक मोह, प्रकृति तथा मानव का भावुकतापूर्ण तादात्म्य, उच्चादर्यों के प्रति उत्कट अनुराग और शैली-शिल्प की स्वच्छन्दता आदि तत्त्व हैं। इस जीवन-दृष्टि का स्वप्न, जीवन के विविध अनुभूति-क्षेत्र में अविर्भूत आनन्द-वास, रसवाद, जीवनवाद, भाग्यवाद, प्रकृतिवाद और भोगवाद आदि विचारधाराओं से समुष्ट एव समृद्ध हुमा है। भारतीय उपनिषद् और सौन्दर्य-दर्शन में उपलब्ध आनन्द या निर्विकल्पा की चराचर-व्यापी विराट् चेतना प्रसाद की जीवन-दृष्टि का मूलधार है। यह आनन्द-भावना प्रसाद-साहित्य में अस्पष्ट रूप में प्रसरित हो रही है।

रसवाद उसी आनन्द या शिवत्व की भावना का साहित्यिक रूपान्तर मात्र है। 'प्रसाद' विवेकवादी न होकर रसवादी है अतः उनके साहित्य में सर्वत्र अनुभूति की ही प्रधानता है। जीवनवाद से 'प्रसाद' की वह विचारधारा फूटी है जो 'निगेटिव' अथवा निवृत्ति-मूलक जीवन-दर्शनो के विरुद्ध पोजिटिव अर्थात् प्रवृत्ति-मूलक जीवन-दर्शनो को स्वीकृति देती है। 'प्रसाद' में कर्म-प्रेरणा और उत्साह की कहीं भी कमी नहीं। यद्यपि 'प्रसाद' जीवन की इस पोजिटिव फिलॉसफी के प्रचारक हैं पर वे इस निष्ठुर सत्य से भी अपरिचित नहीं कि मनुष्य पुरुषार्थी होने पर भी उसका जीवन प्रत्येक क्षण किसी ऐसी अन्ध शक्ति के हाथ का क्रीडा कन्दुक है जिसे वे नियति, भाग्य, अदृष्ट, अनागत आदि नामों से पुकारते हैं। उन के समस्त साहित्य में भाग्य सम्बन्धी सैकड़ों उक्तियाँ बिखरी मिलेंगी। वे मानव-जीवन को विश्वात्मा का ही अंश होने के नाते प्रकृति से रहित कहीं भी नहीं देख पाते। प्रकृति उनकी मानवीय सृष्टि की अनिवार्य सगिनी है। भोगवाद को हम आनन्दवाद, रसवाद, जीवनवाद और प्रकृतिवाद में ही समाविष्ट कर सकते हैं, पर आत्म-भाव से इन्द्रियो के द्वारा स्वस्थ भोग का उनके साहित्य में (विशेषतः कामना, लहर, कामायनी, एक घूँट, इरावती आदि में) इतनी अधिक स्वीकृति है कि उसे स्वतंत्र दृष्टि के रूप में ही रखना उचित होगा। रोमांटिक जीवन-दृष्टि के उक्त तत्त्वों एवं उसकी पोषक धाराओं को समझ लेने पर ही 'प्रसाद' के नाटकों में निहित सामाजिक-सांस्कृतिक विचार-धारा, रचनातन्त्र-गत प्रयोग और भाव-विभूति के सौन्दर्य का समवेत महत्त्व व सौन्दर्य आँका जा सकता है। यथार्थ के ढठलो पर आदर्श की घनी हरियाली और नाटकों के गभीर 'टोन' का सीधा सम्बन्ध इसी जीवन-दृष्टि से है।

'प्रसाद' ने इस जीवन-दृष्टि का निर्माण, परिष्कार, पुष्टि और विकास (१) जन्मातरीण सस्कार अथवा प्रतिभा (Intuition), (२) अध्ययन, (३) निरीक्षण, (४) चिन्तन और (५) अनुभव द्वारा किया है। प्रातिम-ज्ञान उपरोक्त विविध साधनों के मूल में है क्योंकि, सब साधनों से सम्पन्न होने पर भी, इसके बिना उनमें समन्वय, व्यवस्था, संगठन और स्फूर्ति आदि गुण नहीं आ सकते। भारतीय सस्कृति, साहित्य व कला आदि के गभीर अनुशीलन से 'प्रसाद' की दृष्टि सतुलित व प्रौढ़ हुई। जीवन (व्यक्ति व समाज) के निरीक्षणों द्वारा प्रयोग-सिद्ध होकर वह प्रामाणिक हो गई, चिन्तन के ताप से तरल होकर वह रसमयी हो गई और अनुभव द्वारा सहृदय-सवेद्य होकर वह प्रेषणीय हो गई। 'प्रसाद' की जीवन-दृष्टि ऐसे आँवे में पक कर खरी व दृढ़ हुई है। इसलिए उनकी उक्त दृष्टि से सम्पन्न समस्त कला-सृष्टि में दृढ़ता और अन्विति है। उसके जीवन के गभीर विश्वास अथवा अवस्थाये इसी दृष्टि से प्रसृत हैं। उनकी समस्त चरित्र-सृष्टि भी इसी

संश्लिष्ट जीवन-दृष्टि को उपज है। नाटकों में जीवन की व्याख्या इसी दृष्टि से हुई है और नाटकों की समाप्ति के स्वरूप का नियन्त्रण व सामन भी इसी के द्वारा हुआ है। सांस्कृतिक नव-निर्माण के लिये नवीन जीवन-मूल्यों की स्थापनायें 'प्रसाद' जी ने अपनी इसी जीवन-दृष्टि पर पूरा भरोसा रख कर की हैं।

जीवन-दृष्टि की इस व्याख्या के उपरान्त अब हम 'प्रसाद' के नाटकों का एक सामूहिक व परिचयान्मक अध्ययन प्रस्तुत करने का प्रयत्न करेंगे।

कथानक और देशकाल—'प्रसाद' ने अपने नाटकों के कथानकों का सफ़वन इतिहास-पुराण, प्रस्तुत समाज और शुद्ध कल्पना—इन तीनों क्षेत्रों से किया है। 'कल्याणलक्ष्मी', 'विशाख', 'राज्य श्री', 'भजातशत्रु', 'स्कन्दशत्रु', 'जनमेजय का नागयज्ञ', 'चन्द्रगुप्त मौर्य', 'ध्रुवस्वामिनी' आदि नाटकों के कथानकों का वृत्त ऐतिहासिक-पौराणिक, 'एक घूँट' का वर्तमान सामाजिक एवं 'कामना' का शुद्ध काल्पनिक है। शुद्ध इतिहास की शृंखलाओं को जोड़ कर अपनी जीवन-दृष्टि को प्रसारित करने एवं नाटकीय प्रभावोत्कर्ष के लिये, ऐतिहासिक नाटकों में भी नवीन पात्रों व घटनाओं के निर्माण में कल्पना का पर्याप्त समावेश हुआ है, किन्तु सामान्यतः इन वर्ग के सब नाटक इतिहासनिष्ठ हैं। नाटकों में संकलित इतिहास का ज्ञान-विस्तार भी ध्यान देने योग्य है। महाभारत काल और पुराण काल से लेकर ठेठ समाज हर्षवर्धन तक के काल का विस्तृत वृत्त लेकर 'प्रसाद' ने अपने नाटकों में अपने प्रगाढ़ इतिहास-प्रेम, दीर्घ कालव्यापिनी सखण्ड व समन्वयात्मक ऐतिहासिक-दृष्टि और गभीर इतिहासानुशीलता का बड़ा ही भव्य परिचय दिया है। प्रभाव (Appeal) की दृष्टि से विविध क्षेत्रों के कथानकों को लेकर विभिन्न नाट्य-रूपों (गीति-नाट्य, नाट्य-रूपक, अन्यापदेशिक नाटक आदि) के निर्माण में भी उन्होंने अपना हाथ आजमाया है। यद्यपि ऐतिहासिक नाटकों में इतिहास ही प्रमुख विषय है किन्तु कहीं-कहीं तो यह संबंध निमित्त मात्र ही रह गया है और कहीं-कहीं काल विशेष का पूर्ण विद्वत्सनीय बाहक। सभी प्रकार के नाटकों में रस-मिद्धि ही प्रमुख उद्देश्य दिखाई पड़ता है। मंच पर इतिहास की पुनरावृत्ति रस-मिद्धि की दृष्टि से बहुत ही प्रभाव-शालिनी होती है। अतः 'प्रसाद' ने इतिहास को ही अपनी नाट्याभिव्यक्ति का प्रमुख माध्यम बनाया। इस माध्यम का प्रयोग इन पाँच त्रिपिट उद्देश्यों से किया गया जान पड़ता है—(१) भारत के अतीत की भव्य झलकी दिना कर भारतीय धर्म-संस्कृति का गौरव गान करने के लिये, (२) इतिहास के विराट् रंगमंच पर गुन-दुःख, हास-रदन, जय-पराजय, उन्नयन-तन के फूलों के बीच प्रवाहित होने मानव-जीवन की गति-त्रिपि के चित्रण द्वारा मानव मानव-जीवन का वास्तविक

स्वरूप दिखाकर जीवन की व्याख्या करने के लिये, (३) अप्रत्यक्ष रूप में युग-समस्यायें सुलझा कर वर्तमान का कुहरा साफ करने के लिये, (४) राष्ट्रीयता का संदेश देकर अन्तर्राष्ट्रीयता व शुद्ध मानवीयता के सनातन आदर्शों के प्रचार के लिये, तथा (५) सात्त्विक मनोरंजन अथवा रससिद्धि के लिये ।

नाटक की पूर्ण सफलता के लिये यह आवश्यक नहीं कि कथानक सदा ऐतिहासिक-पौराणिक ही हो, अथवा काल्पनिक-सामाजिक ही हो । वस्तुतः इनमें से कोई भी ढाँचा अपनाया जा सकता है । वास्तविक प्राण-प्रतिष्ठा तो रचना-तंत्र पर अधिकार, भाव-विचार की गंभीरता व उद्देश्य की स्पष्टता पर ही निर्भर करती है । बढिया चिकनी मिट्टी के साथ ही हाथों की सफाई, चित्त की एकाग्रता और रूप-पारखी आँखों की भी अपेक्षा है । कथानक के बहुत रोचक होने पर भी विन्यास की अकुशलता से वह बड़ा अशक्त व निस्तेज प्रमाणित हो सकता है । इसी प्रकार साधारण कथानक स्निग्ध, स्वच्छ व सुढौल ढंग से सँवारा जाकर अत्यंत प्रभावशाली हो जाता है । प्रसिद्ध अथवा रोचक कथानक की उपस्थिति मात्र ही नाटक की सफलता की गारंटी नहीं देती अतः रसोत्पत्ति की दृष्टि से वस्तु का पुष्ट सगठन, उसके विविध अंगों का कौशलपूर्ण अवस्थान, व सुस्निग्ध घटना-क्रम स्थापन आदि बातें अत्यधिक महत्वपूर्ण हैं । 'प्रसाद' ने अपने कथानक-निर्माण में नाट्य-शास्त्र के अन्तर्गत प्राप्त विशिष्ट रचना-विधियों का पर्याप्त उपयोग किया है और उसे पुष्ट व निर्दोष बनाने का प्रयत्न भी किया है पर वे इस क्षेत्र में आशिक सफलता ही प्राप्त कर सके हैं । इसका एक प्रमुख कारण है । 'प्रसाद', जैसा कि पहले कहा जा चुका है, मूलतः एक कवि थे अतः स्थूल-बाह्य कथानक के निर्माण में शिल्पाधिकार-प्रदर्शन की अपेक्षा वे भाव-सृष्टि के सूक्ष्म सौन्दर्य के उद्घाटन एवं जीवन की गंभीर व्याख्या के कार्य में ही अपेक्षाकृत अधिक दक्षिण थे । उन्होंने कथानक को भी जो सजाने-सँवारने का प्रयत्न किया है वह भी वस्तुतः अपनी चरित्र-सृष्टि की सफलता के लिए किये गये उद्योग का अंगभूत मात्र है । (स्कन्दगुप्त, और ध्रुवस्वामिनी जैसी कृतियाँ इस कथन की अपवाद हैं) । यदि 'प्रसाद' दूसरे पक्ष की ओर इतने आकृष्ट न होते तो वे कदाचित् अध्यवसायपूर्वक कथानक निर्माण की निर्दोष सिद्धि सहज ही प्राप्त कर सकते थे, इसमें भी संदेह नहीं । पर जब दूसरी ओर हम यह देखते हैं कि उनकी उत्तरकालीन प्रौढ कृतियाँ (स्कन्दगुप्त व ध्रुवस्वामिनी आदि) ही कथानक-निर्माण-कौशल की दृष्टि से अधिक परिपुष्ट, स्वच्छ व कातिमान् हैं तो यह भी सहज ही कल्पित किया जा सकता है कि 'प्रसाद' वस्तु-सगठन की कला में भी निपुणता के आकाक्षी थे । उन्हें वाञ्छित सफलता काफी समय के बाद ही मिली । जो हो 'प्रसाद' का कथानक-निर्माण-कौशल प्रयोग पथ पर अनेक सीढ़ियों को पार करता हुआ ही सफलता

की ओर अग्रसर होना हुआ दिखाई पड़ता है। इस पर थोड़ा और अधिक विस्तार से विचार किया जाय।

सामान्य प्रेक्षकों के मनोरंजन व रसमचीय सामूहिक प्रभाव की दृष्टि में देखने पर अधिकांश कृतियाँ भले ही मनोरंजन मित्र हो किन्तु प्रयोगनिष्ठ शान्तीय रचना-विधान की कसौटी पर, वस्तु-मूलन की दृष्टि से अधिकांश कृतियाँ निर्दोष नहीं हैं। वस्तु-संगठन और चरित्राकन के सन्तुलन की दृष्टि से 'प्रसाद' की केवल दो ही रचनाएँ अधिकतम सफलता की अधिकारिणी समझी जाती हैं—चान्द-गुप्त और ध्रुवस्वामिनी। शेष कृतियाँ न्यूनाधिक मुटियों, अमंगलियों व अभावों में युक्त हैं। 'सज्जन', 'प्रायश्चित्त', 'कल्याणी-परिणय', 'करुणालय', 'विद्याल' आदि कृतियों में तो कथानक के अनुरजनकारी और चमत्कार-पूर्ण विन्यास का कोई विशेष प्रदत्त ही नहीं, क्योंकि यह सब अपने गुणदोषों को लिये हुए प्रयोगकालीन कृतियाँ हैं। सब में कहानी की मृदु मथर धारा साधारण वैचित्र्य लिए दिखाई पड़ती है। स्थितियों के भावान्दोलक आरोह-अवरोह, चरित्र-चित्रण-कौशल या कोई गूढ़ मंच-प्रभाव लक्षित नहीं होता। हाँ, 'राज्यश्री' से लेकर 'ध्रुवस्वामिनी' तक रचना-कौशल अवश्य परिष्कार की एक सजग व प्रौढ़ दृष्टि लेकर मोस्ताह यात्रा करता हुआ दिखाई पड़ता है। 'कामना' में मन के भावों को नराकार बना कर उन्हें नाटकीय पात्रता प्रदान की गई है। इस कृति में घटना-व्यापार तो बहुत है पर पात्रों के चरित्र-विकास की कोई गुंजाइश नहीं, क्योंकि मनोजगत में भावों की मूल प्रकृति प्रायः सर्वत्र एकरस ही बनी रहती है। हाँ, नाटकीय चमत्कार उत्पन्न करने के आग्रह से उनके चरित्र में मानवोचित उत्कर्षाधिक्य का आरोप भले ही कर दिया जाय। 'एक घूँट' की आत्मा नाटकीय न होकर विचारात्मक है। एक विशिष्ट तथ्य तक पहुँचने के उद्देश्य से पात्रों के सवाद चलते रहते हैं। नाटकीय वातावरण के उपयुक्त बीच-बीच में कुछ उपकरण हैं अवश्य पर वे नाटक के गद्यात्मक अथवा विचारात्मक रूपाकार के शासन के कारण अशक्त में ही हैं। इस प्रकार नाट्य-सौन्दर्य की दृष्टि से विचारणीय कृतियाँ केवल पाँच-छ ही बच रहती हैं—'राज्यश्री', 'अज्ञातशत्रु', 'जनमेजय का नागयज्ञ', 'चान्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिनी'। इन कृतियों के सबंध में समीक्षा-जगत में स्थिर किये गये या किये जा सकने वाले कुछ तथ्य ये हैं—

समुदाय 'राज्यश्री' के पहले संस्करण का साहित्यिक सौन्दर्य कोई विशेष महत्वपूर्ण नहीं। 'राज्यश्री' के अधिकांश दृश्य बहुत छोटे-छोटे हैं। घटना-मृगना ल छोटी-नी कृति के लिए बहुत बोझिली है। दूसरे संस्करण में जोड़ा गया सीमा श्रम आवश्यक ही है क्योंकि यह हर्षवर्धन व राज्यश्री के चरित्रगत दिव्य गुणों

का विशिष्टीकरण और विस्तार मात्र है। सामूहिक प्रभाव की दृष्टि से यह कृति पर्याप्त सशक्त है। घटना-विस्तार के कारण राज्यश्री को छोड़ कर और किसी का भी चरित्र विकसित नहीं हो पाया है।

‘अजातशत्रु’ में कोशल, मगध और कौशाम्बी—इन तीन घटना-केन्द्रों तक कथा का विस्तार आवश्यक ही किया गया है। प्रसेनजित्, उदयन, वासवदत्ता आदि पात्रों की कोई विशेष सार्यकता नहीं। मगध की मुख्य कथा कुल २६ में से केवल ८ दृश्यों में ही समाप्त हो गई है। कार्य-व्यापार की अधिकता और सघर्षमूलक ऐतिहासिक परिस्थितियों (अजात-बिम्बसार गृह-कलह, विरुद्धक-प्रसेनजित्-गृहकलह, कर्णा-हिंसा अथवा गौतम-देवदत्त-सघर्ष) के चित्रण के कारण चरित्र-प्रस्फुटन का बहुत कम अवकाश बचा है। फलतः अजातशत्रु आदि के चरित्र परिवर्तन अस्वाभाविक ढंग से करने पड़े हैं। मागन्धी-शैलेन्द्र जैसे प्रासंगिक-काल्पनिक उपकथानक मूल कथा के प्रवाह को अवरुद्ध करते हैं। अन्तर्द्वन्द्व के अभाव में बलात् हुए चरित्र-परिवर्तन ऐतिहासिक परिस्थितियों के विस्तार का सीधा परिणाम है। नाटक का नायक कौन है—मल्लिका, गौतम अथवा अजातशत्रु? यह विषय भी इस भाग-दोड़ में विवादास्पद ही बना रह गया है। नायक के मुख्य गुण किसी एक ही पात्र में केन्द्रित न होकर अनेक पात्रों में इधर-उधर बिखरे पड़े हैं। हाँ, तीनअंकों में कार्य की पाँचों अवस्थाओं को बैठाने का प्रयास अवश्य सतोषजनक दिखाई पड़ता है।

‘जनमेजय का नागयज्ञ’ में लेखक का ध्यान ब्राह्मण-क्षत्रिय-सघर्ष व तत्सम्बन्धी घटनावली तथा बतावरण-निर्माण पर ही अधिक टिका है। फलतः मनसा, सरमा जैसी पात्रियों के चरित्र का ही विकास कुछ अच्छा हो पाया है, अन्य पात्र बौने रह गये हैं। कार्य की अवस्थाओं, सधियों आदि का विधान भी बहुत अकुशल और दुर्बल है। नाटक के आरम्भ में पात्रों के कुलशील का भी वैसा रोचक व जिज्ञासा-वर्धक परिचय नहीं मिलता जैसा ‘चन्द्रगुप्त’, ‘स्कन्दगुप्त’ और ‘ध्रुवस्वामिनी’ आदि में। नाटक की समाप्ति पर जो सामूहिक प्रभाव उत्पन्न होता है वह भी कथा की मूल धारा के वेगवान् व स्वाभाविक पर्यवसान के रूप में नहीं। सवाद (भाषण !) भी अनेक स्थानों पर बहुत बड़े-बड़े व उकताने वाले हो गये हैं। घटना-व्यापार और चरित्र की पारस्परिक क्रिया-प्रतिक्रिया भी नाटक के प्रतिपाद्य के साथ एकजीव नहीं हो पाती। इसप्रकार अंगी और अंगों का सुन्दर सगठन नहीं हो पाया है।

‘स्कन्दगुप्त’ नाट्य-तन्त्र की दृष्टि से ‘प्रसाद’ की सर्वश्रेष्ठ कृति कही जाती है। पाँच अंकों में कार्य की पाँच अवस्थाओं, सधियों और अर्थ-प्रकृतियों का सफाई के साथ कलापूर्ण अवस्थान हुआ है। कथानक यद्यपि स्कन्द-कालीन व्यापक राजनीतिक-

धार्मिक ऊहापोह से नचालव भरा है पर वह अनुपात-बुद्धि द्वारा इस कोशम में सजाया गया है कि इतिहास के वातावरण की नफन अवतारणाओं के साथ ही पात्रों का अन्त-प्रकृति-प्रकाशक चरित्र्य अपने पूर्ण वैचित्र्य के साथ सतोषजनक रूप में चित्रित हो सका है। स्कन्दगुप्त, देवसेना, विजया, भटार्क आदि पात्रों का चरित्र-चित्रण अन्तर्द्वन्द्व व बहिर्द्वन्द्व की स्वाभाविक क्रिया-प्रतिक्रिया के माध्यम से, बहुत मुजिल-न स्पष्ट, न महीन-रेखाओं में उभर आया है। नाटक में आदि से अन्त तक जिज्ञासा-कोतूहल बराबर बना रहता है। स्कन्द की आधिकारिक कथा के साथ प्रासंगिक कथाएँ (अनन्तदेवी, पुरुगुप्त-प्रपञ्चबुद्धि, देवसेना-विजया, बंधुवर्मा-जयमाला) बहुत नफाई के साथ गुँथी हुई हैं। आवश्यक प्रसंगों की अवतारणा नहीं के बराबर है। कार्य-ध्वापार और चरित्र-चित्रण में सतुलन है। प्रत्येक एक कई दृश्यों में विभाजित है किन्तु दृश्यों का परिवर्तन दृश्य-तरुणा के द्वारा सूचित नहीं किया जाकर पट-परिवर्तन के द्वारा किया गया है।

‘चन्द्रगुप्त’ प्रगाढ़ की एक अत्यन्त मशक्त कृति है। सामूहिक प्रभाव की दृष्टि से यह बहुत रोचक है। किन्तु कथानक में इतिहास-निष्ठा के आग्रह से लगभग २५-३० वर्षों की दीर्घकाल-व्यापिनी घटनाओं के रूँस दिये जाने से उसमें ‘विशाल’ अथवा ‘ध्रुवस्वामिनी’ का सहज-प्रसन्न प्रवाह नहीं रह गया है। घटना-वाङ्मय के कारण बहुत बातें केवल सूचित कर दी जाती हैं। ऐतिहासिक युग के चित्रण के आग्रह से पात्रों के चरित्रों में विकास का अवकाश बहुत ही कम रह गया है। केवल चरणव्य के चरित्र में ही अच्छा विकास हो पाया है। उसका मस्तिष्क तो नाटक में सूर्य की तरह तप रहा है पर हृदय-पक्ष (जिसका उद्घाटन चरणव्य के चरित्र को मानवीय बनाने के उद्देश्य से नाटककार का लक्ष्य है) अनावृत-सा ही रह गया है। शेष पात्र अविकसित हैं। प्रामाणिक कथाएँ (अलका-निहरण, कन्याश्री-सर्वतेश्वर, राक्षस-नुवासिनी, चन्द्रगुप्त-मालविका) मंथ्या में इतनी अधिक व विस्तार में विपन्न अनुपात में है कि मूल कथा का प्रवाह अवरोध होता जाता है। चतुर्थ अंक ऊपर से जुड़ा हुआ जान पड़ता है—चाहे वह प्रथम तीन अंकों से निकाले गये बहुत महीन रेशमी धागो से ही सिला हो। तृतीय अंक के बाद चन्द्रगुप्त-कान्तेनिया विवाह, निहरण द्वारा चन्द्रगुप्त की अधीनता-स्वीकृति व राक्षस द्वारा चन्द्रगुप्त के मंत्री-पक्ष के लिये स्वीकृति आदि बातें चन्द्रगुप्त को निष्कटित अवश्य प्रगट करती हैं पर तृतीय अंक की समाप्ति के साथ ही दर्शक-मन की सब जिज्ञासाएँ पूरी तरह जान हो चुकने से चौथा अंक आक्षेप के बादलों-सा जान पड़ता है। नायक-नायिका के निर्णय या प्रश्न भी बहुत गंभीर हैं। नायक चन्द्रगुप्त है अथवा चरणव्य ? नायिका कान्तेनिया है अथवा अलका है, कन्याश्री या मालविका ? इन सम्बन्ध में लेखक का मन्तव्य भी

बहुत स्पष्ट नहीं दिखाई पड़ता । समन्वित प्रभाव की दृष्टि से अवश्य 'चन्द्रगुप्त' एक शक्तिशाली व रोचक रचना है ।

'ध्रुवस्वामिनी' मंच-सज्जा व अभिनय, वस्तु-संगठन व चरित्र-चित्रण, समस्या व उसका समाधान तथा वातावरण-चित्रण आदि सभी दृष्टियों से एक अत्यन्त श्रेष्ठ कलाकृति है । कोई प्रासंगिक उपकथा नहीं । कहानी अग्रहण की नदी सी-सहज गति लिये बढ़ती जाती है । आद्यन्त जिज्ञासा बनी रहती है । कार्य-व्यापार की शृंखला बराबर जुड़ी चलती है । कार्य की अवस्थाओं, सन्धियों व अर्थ-प्रकृतियों का विधान भी अत्यन्त कौशलपूर्ण ढंग से हुआ है । सारी कथा केवल तीन अंको में विभाजित है, अंको का दृश्यो में विभाजन कही नहीं । स्थान, समय व कार्य-व्यापार में अन्विति अच्छी प्रकार बैठ गई है । ध्रुवस्वामिनी के चरित्र में अन्तर्द्वन्द्व व बहिर्द्वन्द्व का बहुत ही मार्मिक चित्रण हुआ है जो सम्भवतः कहानी की सुढीलता के कारण ही सम्भव हो सका है ।

कथानक से प्रत्यक्ष या परोक्ष सम्बन्ध रखने वाली कुछ अन्य बातों का भी उल्लेख यहाँ असंगत न होगा । आकाश-भाषित, स्वगतकथन, अतिप्राकृतिक तत्त्वों का समावेश (ध्रुवस्वामिनी व स्कन्दगुप्त में धूम्रकेतु का कथानक में सगुफन) 'प्रायश्चित्त', 'करुणालय', 'सज्जन', 'राज्यश्री' (प्रथम संस्करण), 'ध्रुवस्वामिनी' आदि कृतियों में हुआ है जो स्वाभाविक नहीं जान पड़ता । 'सज्जन' व 'राज्यश्री' (प्रथम संस्करण) में नादी-पाठ, नट-नटी, सूत्रधार आदि का विधान किया गया है जो आगे चल कर छोड़ दिया गया । 'करुणालय', 'सज्जन', 'राज्यश्री' व 'जनमेजय का नागयज्ञ' आदि नाटकों में शास्त्रीय भरत-वाक्य के ढंग पर मंगल-कामना या मंगल-घोष का विधान, विष्कम्भक, गर्भाक आदि का प्रयोग उन कृतियों के बाद नहीं हुआ । कविता में सवादों की जो भद्दी परम्परा 'विशाख', 'सज्जन', आदि में दिखाई पड़ती है, यह भी आगे चल-कर छूट गई है । 'विशाख' में बातचीत में पुराने ढंग की तुकबाजी का भी भद्दापन प्रकट हुआ है । मंच पर व्यस्त पात्रों के वाक्य के पकड़ते हुए आना भी बड़ा अस्वाभाविक लगता है । स्कन्दगुप्त में भी यह (देवकी की मृत्यु के आयोजन पर स्कन्द का प्रवेश) दिखाई पड़ता है । प्रसाद ने प्राचीन ढंग के विदूषक भी रखे हैं—यथा, 'विशाख' में राजा का सहचर महापिंगल व 'स्कन्दगुप्त' में मुदगल आदि । महापिंगल का आचरण बहुत हलका हो गया है । 'प्रसाद' ने प्राचीन नियमों का उल्लंघन (परिष्कार ?) करते हुए मंच पर हत्या, मृत्यु आदि के दृश्य भी दिखाये हैं । अनेक स्थानों में तो मृत्यु केवल सूचित ही कर दी जाती है । इस सम्बन्ध में 'प्रसाद' ने पूर्ण स्वतन्त्रता बरती है । दृश्य या अंक के आरम्भ में रण-संकेत की शैली भी ('एक-घूँट', 'करुणालय',

‘ध्रुवस्वामिनी’ आदि में) पाश्चात्य नाटको के अनुकरण पर प्रयुक्त की गई है। ‘प्रसाद’ ने गीतो का विधान भी किया है। कही-कही तो वे श्रवसरोगयोगी, माभिप्राय, सरल व महत्वपूर्ण हैं। किन्तु जहाँ वे बार-बार गाये जाते हैं, अत्यधिक कलापूर्ण व अलंकृत हैं, नवादो में तुकवाजी के रूप में प्रयुक्त हुए हैं, वहाँ वे बड़े उबाने वाले हो गये हैं।

कथानक और देश-काल का परस्पर घनिष्ठ सम्बन्ध है। कथानक किसी भी प्रकार का हो—चाहे काल्पनिक ही—उममें किसी न किसी देश और काल की अवतारणा है। ऐतिहासिक कृतियों से, विश्वसनीयता और रसोद्बोधन की दृष्टि से, देश-काल के चित्रण इतिहासानुमोदित होना अत्यन्त आवश्यक है। उनके द्वारा भौगोलिक, ऐतिहासिक, सामाजिक-राजनीतिक, धार्मिक-नैतिक-आध्यात्मिक आदि सभी परिस्थितियों का सम्यक् ज्ञान कराने के लिए तत्सम्बन्धी युग के रहन-सहन, बोल-चाल, खान-पान, आमोद-प्रमोद, वेश-भूषा, रीति-नीति, युद्ध-विग्रह, मत-विश्वास, सत्त्या-विचार आदि का यथातथ्य रूप में इस सीमा तक प्रस्तुत किया जाना आवश्यक है कि हम कृति अथवा नाट्य का आनन्द लेते समय उस युग के पवन में ही साँस लेते जान पड़ें। किन्तु यह भी विरमृत न हो जाय की साहित्य में कल्पना भी एक अनिवार्य तत्त्व है अतः नाटक में इतिहास की अवतारणा इस जड़ सीमा तक भी न हो जाय कि कल्पना के लिए किञ्चित् भी अवकाश न रहे। अतः प्रमुख इतिहासनिष्ठ घटना-व्यापारों व परिस्थितियों के ठूँठों पर कल्पना का रमणीय हरीतिमा-प्रसार किया जा सकता है। ‘प्रसाद’ ने भारतीय इतिहास को इतिहास के प्रबुद्ध अन्वेषक की तीक्ष्ण दृष्टि से पूर्णतया शोध कर प्रस्तुत किया है अतः वह प्रामाणिक तथा ‘इतिहास-रस’ का मंचार कराने में पूर्ण समर्थ हैं। ‘प्रसाद’ के नाटको में एक भासन व प्राणवान् अनीत मुसकरा रहा है। देश-काल को प्रत्यक्ष कराने वाले घटना-व्यापारों के साथ ही सनद्र, कुमा, शिप्रा, सिन्धु, विपाशा, रावी, कपिशा, उद्भाण्ड, श्रवन्ती, उज्जयिनी, दशपुर, विदिशा, मूलस्थान, मगध, कोशल, कौशाम्बी, तक्षशिला, पाटलीपुत्र, कुमुमपुर, गान्धार, मालव, अन्तर्वेद, पंचनद, सप्तसिन्धु, आर्यावर्त, लोहित्य, स्कन्धावार, शिविर, गिरिसंकट, आर्य, महादेवी, भद्र, आर्यपुत्र, वत्स, महाबलाधिकुन, कुमारामात्य, महा-प्रतिहार, महादण्डनायक, परमभट्टारक, महासन्धिबिग्रहिक, युवराजभट्टारक, अश्वमेध-पराक्रम, महेन्द्रादित्य व ऐसे ही सैकड़ों विशिष्ट शब्दों का प्रयोग समस्त नाट्य-मृष्टि में इतिहासोपयोगी सजीव वातावरण की सृष्टि में बहुत सहायक होता है।

पर, देश-काल-सबधी बात यही समाप्त नहीं होती। यो तो किसी युग का तटस्थ नियमाग्र ही मनोरंजन व रस-संचार की दृष्टि से पर्याप्त शक्तिशाली निद्र

होता है पर ध्वनि अथवा अनुरणन उत्पन्न करने में समर्थ कुशल कलाकार अपने अकित चित्र को प्रस्तुत देश-काल की परिस्थितियों-समस्याओं और उनके चित्रण-समाधान के दोहरे उद्देश्य की सिद्धि से साभिप्राय बना देते हैं। वस्तुतः इस विशिष्ट प्रयत्न में ही लेखक की जातीय जीवन अथवा विश्व-जीवन-सम्बन्धी व्याख्या निहित रहती है। पराधीन भारत की शारीरिक, मानसिक व आत्मिक स्थिति का गूढ़ चित्रण व पादाक्रांत, लुपित व धूलिसात भारतीय जीवन की विषम समस्याओं का सर्वांगपूर्ण समाधान किस मनोयोग के साथ प्रसाद जी ने किया है, यह कृतियों का अनुशीलन करके जाना जा सकता है।

पात्र-सृष्टि

‘प्रसाद’ के नाटकों का सर्वाधिक आकर्षक उपकरण उनकी बहुरंगी व गम्भीर पात्र सृष्टि है। नाटक के तत्त्वों में पात्र-सृष्टि एक अत्यन्त व्यापक तत्त्व है जिसमें सवाद, शैली व उद्देश्य तत्त्व भी सहज ही समाविष्ट हो जाते हैं। कथानक का अपना सौन्दर्य जो भी हो पात्र-सृष्टि ही वास्तव में इसे प्राणवान बनाती है। ‘प्रसाद’ के नाटकों में कथानक का वैशिष्ट्य न हो कर पात्र-सृष्टि का ही अधिक महत्त्व है। वस्तुतः ‘प्रसाद’ को अपने नाटकों के माध्यम से जो कुछ कहना है उसके लिए कथानक कदाचित् निमित्त मात्र ही है, कथानक के सौन्दर्य का महत्त्व चरित्र-सृष्टि की सफलता की सिद्धि में सहायक होने भर में है। रसात्मक कथानक तो भारतीय नाटकों की अपनी विशेषता है। ‘प्रसाद’ उसके साथ पाश्चात्य ढंग का सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण मिलाकर नाटक के स्वरूप को पूर्ण व समृद्ध करना चाहते हैं। इस सामंजस्य में ही उनकी मौलिकता है। अस्तु, ज्यों-ज्यों ‘प्रसाद’ की नाट्य-कला का विकास होता गया त्यों-त्यों उसमें सचे व सुदौल हाथों के रेखांकन की स्थिरता व सुगढता आती गई। पात्र-सृष्टि और चरित्र-चित्रण-कौशल में ही लेखक की प्रतिभा की खरी परीक्षा होती है। जीवन के अन्तरंग का व्यापक अनुभव, लोक-व्यवहार का ज्ञान, वस्तु-व्यापार-स्थिति, सूक्ष्म पर्यवेक्षण-शक्ति, जगत व जीवन के प्रति विकसित हुई अपनी मौलिक दृष्टि, मानव-जीवन की व्याख्या और मनोविज्ञान की गहराई, रचना-तंत्र (Technique) के अभ्यास से प्राप्त सिद्धहस्तता और लेखक के व्यक्तित्व के निर्माण करने वाले तत्त्वों—अध्ययन, पांडित्य, भावुकता, कल्पना आदि—का उत्कर्ष आदि समस्त गुणों व शक्तियों का समवेत परिचय हमें उसकी चरित्र-सृष्टि के द्वारा ही प्राप्त होता है। वस्तुतः इन गुणों व शक्तियों के उत्कर्ष के अनुपात में ही उस सृष्टि की सफलता एवं प्रभावशालिता दिखाई पड़ती है। प्रसाद की पात्र-सृष्टि भी इस सत्य का अपवाद नहीं।

पात्र-सृष्टि में प्रसाद की अन्तर्बहिर् दृष्टि का बोध उनके बहुविध क्षेत्रों से चुने

हुए पात्रों की विविधता से होता है। इस विविधता को हम निग, जाति, वर्ग, पद-व्यवसाय, विचारधारा, वृत्ति, प्रकृति आदि में विभाजित कर सकते हैं। नमस्त स्त्री-पुरुष पात्र निम्नलिखित आधारों पर वर्गीकृत किये जा सकते हैं :—

(१) जाति-वर्ग ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य और शूद्र—जन्म के आधार पर निर्धारित वर्गों से पात्रों का चयन किया गया है। ब्राह्मण-वर्ग में केवल यज्ञोपवीत-धारी द्विज ही न होकर उन सब वर्गों के पात्र सम्मिलित हैं जो सार्वभौम ब्राह्मणत्व नामक आचारविज्ञान-विशिष्ट सात्विक गुण के अभ्यासी अथवा धारणकर्त्ता हैं। सारिपुत्र और मिहिरेदेव जैसे आचार्य; गौतम, दाण्ड्यायन, वशिष्ठ, दिवाकरमित्र, विश्वामित्र, च्यवन, शौनक, प्रेमानन्द एवं जगत्कारु जैसे महात्मा, ऋषि, मुनि, सन्यासी और तपस्वी, तुरकावपेय, सोमश्रवा और काश्यप जैसे पुरोहित, प्रपञ्चबुद्धि एवं सत्यशील जैसे बौद्ध कापालिक और बौद्ध महंत अपने नमस्त गुणावगुणों के साथ इस वर्ग में समाविष्ट किये जा सकते हैं। क्षत्रियों में चन्द्रगुप्त मौर्य, चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य, स्कन्दगुप्त, अजातशत्रु आदि राजा-सम्राट, राज-माताएँ, राजकुमारियाँ, सेनापति, राज-परिजन आदि सम्मिलित हैं। विजया वेश्या-वर्ग की है। भाटू चान्ना (एक घूँट) शूद्र जाति का है। इसी प्रकार तसक, आयं, यवन, दाक, हूण आदि जातियों के पात्र भी गुण-कर्म आदि के आधार पर किसी न किसी वर्ग के अधिकारी हैं।

(२) पद-व्यवसाय : यह वर्ग प्रथम में अधिक सूक्ष्म है क्योंकि पद-व्यवसाय, गुण-वृत्ति व प्रवृत्ति के अनुसार कोई भी व्यक्ति प्राप्त अथवा ग्रहण कर सकता है। इस वर्ग के पात्रों में पर्याप्त विविधता है। मालिन (सुरमा), विदूषक (मुद्गल, वसंतक, चटुला), दस्यु (शान्तिदेव, विकटघोष), भाडूवाला (एक घूँट में), पहरी, सैनिक, दूत (साइबर्टीयस, मेगास्थनीज), दीवारिक, नर्तकी, कच्छुकी, दानी, वेश्या (श्यामा), शिकारी (लुब्धक, भद्रक), वैद्य (जीवक), कवि (मानुगुप्त, रसान), सेनापति (वन्धुल, पर्णदत्त, चण्डभार्गव) श्रमण स्वविर (प्रयातकीर्ति), यात्री (हृण-च्यांग), भिक्षु (धर्मसिद्धि, शीलभद्र) दण्डनायक, भ्रमात्य, गहचर, दान, विद्यार्थी (उत्तक, त्रिविक्रम), हिजड़े, बौने, कुबड़े आदि विविध पद-व्यवसाय के पात्र 'प्रमार' की पात्र-सृष्टि को विस्तार व विविधता प्रदान करते हैं।

(३) विचार-धारा व वृत्ति-प्रकृति : इसी प्रकार इस तृतीय आधार पर भी पात्रों का वर्गीकरण हो सकता है। यह आधार प्रथम दो आधारों से भी अगति नृदम है। चाणक्य और मुकुल (एक घूँट) तार्किक हैं। रसान व मानुगुप्त कवि हैं। भ्रानन्द प्रेम का प्रचारक है। प्रेमलता, ध्रुवस्वामिनी, देवनेता, वाजिरा, कोना, गजश्री,

चन्द्रलेखा, मणिमाला, कल्याणी, कानैलिया आदि पात्रियाँ स्नेहमयी, अनुरागमयी, कल्पनाशील और अनुभूति-प्रवण नारियाँ हैं। इसी प्रकार गौतम, मातृशुप्त, चाणक्य, दाण्ड्यायन, स्कन्द, प्रेमानन्द आदि भी अपनी विशिष्ट प्रकृति के कारण पात्र-विभाजन का एक स्वतन्त्र आधार प्रस्तुत करते हैं।

उपर्युक्त वर्गीकरण-विभाजन से यह स्पष्ट है कि 'प्रसाद' ने सहस्रमुखी जीवन के सभी स्तरों और अंचलों—अभिजात-दीन, जटिल-सरल, महत्वाकांक्षी-सतोषी, भौतिक-आध्यात्मिक, यथार्थवादी, तर्क-प्रधान, अनुभूति-प्रधान, अन्तर्मुखी-व हिर्मुखी, निवृत्तिमूलक-प्रवृत्तिमूलक, पुरुषार्थी-नियतिसमर्पित, धर्मिक-विलासी, ग्रामीण-नागरिक, कृत्रिम-स्वाभाविक—का अनुशीलन किया है। फिर भी यह मानना होगा कि उनकी दृष्टि समाज के अभिजात, दार्शनिक व राजकीय वर्ग की ओर जितनी थी उतनी समाज के निम्न वर्ग की ओर नहीं। उनके पात्रों में अतिशय निम्न वर्ग के पात्र हैं किन्तु प्रायः वे सब एक विशाल यत्र के पुर्जों ही बनकर चल रहे हैं। उनका अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं। हाँ, भरत-वाक्या या मगल-घोषों में प्राणिमात्र (जिसमें शोषित, दीन-हीन मानव-वर्ग सम्मिलित है) की सुख-शान्ति आनन्द-कल्याण की भावना सर्वत्र व्यक्त की गई है। किन्तु युग-प्रवृत्ति के अनुसार अथवा शुद्ध मानवीयता के नाते उनके किसी स्वतन्त्र नाटकीय विश्लेषण-विवेचन का एकाग्र प्रयत्न प्रायः कहीं नहीं दिखलाई पड़ता। 'एक घूँट' में भी उच्च, भद्र व बौद्धिक-हार्दिक जीवन का ही व्याख्यान अधिक है जब कि वहाँ समाज के दीन प्राणियों के जीवन चित्रण की पर्याप्त गुंजाइश निकल सकती थी। वास्तव में 'प्रसाद' के लिये यह स्वाभाविक ही था क्योंकि प्रत्येक कलाकार अपने ही सस्कार, वातावरण व रुचि आदि से ही सहज-स्वाभाविक रूप में नियंत्रित रहता है। अतः इसे हम कोई त्रुटि भी नहीं कह सकते। जो कुछ भी हमारे सामने है हमें तो उसी का विश्लेषण-विवेचन करना है।

ऊपर पात्रों का वर्गीकरण-विभाजन जिन आधारों पर किया गया है वे आधार अपने आप में वस्तुतः बड़े स्थूल व बाह्य हैं। चरित्रों के विभाजन का एक मात्र सूक्ष्म व पक्का आधार सार्वदेशिक व सार्वकालिक मानवी प्रवृत्तियाँ अथवा मानसिक वृत्तियाँ ही हो सकती हैं और इस आधार को ग्रहण करने पर 'प्रसाद' की चरित्र-सृष्टि का विश्लेषण करना अपेक्षाकृत सरल हो जाता है। गीता में सात्विक, राजसिक, तामसिक इन तीन वृत्तियों अथवा प्रकृति-गुणों के ढाँचे में सूक्ष्म-स्थूल आदि सब का सम्यक् विवेचन पूर्ण सम्भव हो सका है। अतः हम भी सात्विक, राजसिक व तामसिक—इन वर्गों में ही पात्रों का विभाजन करके अपना काम चलायेंगे। कहने

की आवश्यकता नहीं कि ससार में न तो कोई व्यक्ति पूरा सात्विक ही होता है, न पूरा राजसिक ही और न पूरा तामसिक ही। हाँ, कुछ अत्यन्त विरल अपवाद मने ही हो सकते हो। सामान्यतः मानव-प्राणियों में आत्यंतिक प्रवृत्ति नहीं देखी जाती। वे तीनों ही गुणों में डूबते-उतराते रहते हैं।

‘प्रसाद’ की पात्र-समष्टि में सात्विक वृत्ति के पात्रों की संख्या काफी बड़ी है। गौतम, सारिपुत्र, मोगलायन, मिहिरदेव, प्रेमानन्द, च्यवन, शौनक, चाणक्य, विम्बसार, चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, दन्वुवर्मा, मणिमाला, मल्लिका, कल्याणी, अलका, देवसेना, चन्द्रनेखा, कान्तिलया आदि पात्र अपनी सात्विक ज्योति से समस्त नाट्य-सृष्टि को प्रालोकित किये हुए हैं। गहराई से विचार करने पर ये पात्र चार श्रेणियों में विभक्त किये जा सकते हैं—(१) जो जन्मान्तरीण सत्कारों के कारण प्रकृति से ही शुद्ध सात्विक हैं यथा, गौतम, मणिमाला, देवसेना, ध्रुवस्वामिनी आदि, (२) जो परिस्थितिवशव घटना-प्रवाह में पड़कर जीवन-संग्राम में चोट खाकर, अपने गुणों को सहलाते हुए एक कोमल-स्निग्ध व सहानुभूतिपूर्ण हृदय व दार्शनिक मस्तिष्क के सम्बल से जीवन का पथ पार कर रहे हैं यथा, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य आदि (३) जो राग-भोगों से तृप्त होकर स्वभावतः परिपक्व फल की तरह जीवन-तरु से मुक्त हो चुके हैं अथवा होने के लिये विवेक-वैराग्य आदि का अभ्यास कर रहे हैं, जैसे राजा विम्बसार, प्रमेनजित्, राजमाताएँ आदि और (४) जो बीज-रूप से सात्विक प्रकृति के तो हैं किन्तु अवसरों की हवाओं में उठकर विषय-गामी, महत्वाकांक्षी बने सत्ता-प्राप्ति के लिये पड़्यों का सृजन कर रहे हैं। ऐसे पात्रों में अपने चरित्र में सुधार कर सकने की भी क्षमता है—उदाहरणार्थ, अजात-शत्रु, भटार्क, विरुद्धक, छलना, विकटघोष आदि। इन पात्रों में ने अधिकतर का मनो-विधान प्रायः दार्शनिक-धार्मिक दृष्टि का है। इनमें से प्रथम श्रेणी के पात्र तो प्रायः निष्कलुप हैं। सब मिलाकर देखने पर ये पात्र न्यूनतम मात्रा में गदाचारी, कल्याणकारी, अती, संयमी, त्याग-तपोनिष्ठ, सेवापरायण, लोकोपकारी, प्रज्ञान, नम्र-मुक्त, आत्मतत्त्व-चिन्तनमग्न, संग्रहप्रिया, विरागी, निरीह व विस्वप्रेम के सन्देशवाहक हैं। वे व्यक्ति व देश को अन्तर्वाह मधुर-विद्रोह ने मुक्त कराकर जगत का पाप-नाश प्राप्त करने वाले हैं। तटस्थ या उदासीन पात्र भी लोक-जीवन को प्रत्यक्ष व परोक्ष रूप में बहुत गभीरता से प्रभावित किये रहते हैं। नाटक के घटना-चक्र के पुनरा-पिपास में इनका बहुत लम्बा हाथ रहता है। और इन्हीं के प्रभावों ने नाटक के नायकों की जीवन-दृष्टि-सम्मान-समाप्ति की ओर बहुत दूर मधुर गति ने बढ़ा दिया है। ‘प्रसाद’ के नाटकों में आद्यन्त व्याप्त नाट्य-मय स्वर के मूल वर्णम में ही विभिन्न पात्र हैं। विश्व-प्रेम, गरमा, क्षमा, उदारता, मनोव, मेरा, त्याग आदि गौतम जीन

मूल्यों की प्रतिष्ठा इन्हीं पात्रों के क्रिया-कलापों, विचारों व उपदेशों से सम्भव हो सकती है। राजसिक व तामसिक जीवन अचलो की समस्त दुखदावा को शांत कर उनमें शांति, क्षमता व करुणा की हरियाली और तरावट का प्रसार इन्हीं का प्रसाद है। नाटकों में वर्णित रसों के अंगीभूत शांत रस की स्थिति के भी आधार ये ही हैं। कल्पना व दार्शनिकता के उपकरणों से संयुक्त हुए इनके उद्गार 'प्रसाद'-साहित्य की अमूल्य निधि हैं। 'प्रसाद' अपने नाटकों में मुख्यतः इन्हीं पात्रों के माध्यम से बोले हैं।

दूसरा वर्ग राजसिक पात्रों का है। राजसिक पात्रों की भी, सात्विक पात्रों की ही तरह, अनेक कोटियाँ अथवा श्रेणियाँ निर्धारित की जा सकती हैं। परमोच्च राजसिक पात्रों की स्थायी प्रवृत्ति शुद्ध सात्विक की ओर ही है। किन्तु नियत कर्तव्य की प्रेरणा और व्यक्तिगत व सामाजिक उत्तरदायित्वों के निर्वाह के लिए उन्हें कर्म-क्षेत्र में उतर कर, दण्डग्रहण, शस्त्र-संचालन, कुचक्र-निवारण आदि कार्य करने पड़ते हैं। ऐसे कार्यों में आत्मा विकारों के कर्दम से असम्पृक्त नहीं रह सकती। इस श्रेणी में स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, चारुकाय आदि पात्र रखे जा सकते हैं। दूसरी श्रेणी में वे ही पात्र रखे जा सकते हैं जिनकी प्रकृति कर्म-मात्र में है, जो कर्म से उत्पन्न पाप-पुण्य आदि सब सहर्ष भोगने को तैयार हैं। सिकन्दर आदि वीरपात्रों का उस श्रेणी में रखा जाना सम्भवतः उपयुक्त होगा। तीसरी श्रेणी के पात्र वे हैं जो अपनी कोई निजी प्रेरणा या आत्म-ज्योति के अभाव में कर्म-चक्र में यत्रवत् घूमते रहते हैं। निम्न बौद्धिक वर्ग के राज-कर्मचारी, सेवक, भृत्य, नर्तकी, दौवारिक आदि पात्र राजसिक पात्रों की इस श्रेणी में रखे जा सकते हैं।

वास्तव में बहुत बड़ी संख्या ऐसे पात्रों की भी है जिन्हें हम सात्विक, राजसिक अथवा तामसिक जैसी स्पष्ट कोटि में नहीं रख सकते। वे समशीतोष्ण रक्त वाले पात्र ऐसे साधारण-प्रवाह जीव हैं जो लहरो से लड़े बिना धारा में बहते चलते हैं अथवा एक विशाल राजयत्र के पुर्जे बने चुपचाप अपनी जगह घूमते रहते हैं। उनमें सत्व, रज और तम तीनों का ही मिश्रण मिल सकता है। वे केवल कड़ियों को जोड़ने का कार्य करते रहते हैं। उनकी सीढ़ी बना कर महत्वाकांक्षी लोग आगे बढ़ते रहते हैं।

राजसिकता शुभ्र सात्विकता व तामसिकता की मध्यवर्तिनी स्थिति है, अतः राजसिक वर्ग की स्थिति बहुत चंचल व तरल है। नीति-न्याय की स्थापना के लिये राजसिक वर्ग के राजकीय पात्रों को कभी राज्य-सत्ता की रक्षा के हेतु राजनीतिक वात्स्या-चक्रों में फँसना पड़ता है, कभी रक्त की लाली से असि-धारा का शृंगार करना

पड़ता है और कभी तामसिक शक्तियों के अन्ध घटाटोप को चीरने का विराट् उपक्रम करना पड़ता है। न्याय की विजय व धर्म की प्रतिष्ठा के नाथ हो वे सत्व या पूरा-पूरा आनन्द छूट सकने हैं। इस प्रकार विकट कर्म व तुमुल कोलाहल के बीच अधिकांश राजसिक पात्रों के जीवन-व्यापार चलते हैं। सत्ताहठ मन्नाट, अधिभार-पद-यग के आकाशी राजकुमार-राजकुमारियाँ व अपनी जीवन-स्थिति ने चितित राजकुल ने सम्बन्धित व्यक्ति आदि इस मैदान के खिलाड़ी हैं। राजसिक (जो जगह सात्विक भी) पात्रों की स्थिति कही भी निरापद नहीं। उन्हें नम्रवद तामसिक शक्तियों ने टकराकर अपनी धातुओं की कड़ी परीक्षा देनी पड़ती है। इन 'मध्यम वर्ग' के पात्रों की स्थिति-रक्षा अमत् शक्तियों की जय अथवा पराजय पर आश्रित है। व्यक्तियों, विचार-धाराओं, परिस्थितियों की पारस्परिक टक्करो के कटाव इसी राजसिक अथवा 'मध्यम वर्ग' के पात्रों को सहने पड़ते हैं। सधर्प सर्वत्र दो पक्षों के बीच रहता है—

(१) सात्विक-राजसिक पात्रों के साथ तामसिक पात्रों का संघर्ष

(२) एक संस्कृति, जाति, राज्य अथवा धर्म का दूसरी संस्कृति, जाति, राज्य तथा धर्म के साथ संघर्ष यथा, यवन व आर्य संस्कृति का (चन्द्रगुप्त मौर्य में), नाग जाति व आर्य जाति का (जनमेजय के नागपक्ष में); शक तथा हण व आर्य जाति का (ध्रुवस्वामिनी, स्कन्दगुप्त), भारत के परस्पर विभिन्न राज्यों का (चन्द्रगुप्त), बौद्ध-ब्राह्मण धर्मों का (स्कन्दगुप्त, विनाश); ।

(३) अन्तःसंघर्ष : देश-प्रेम व कर्तव्य-प्रेम के माथ प्रणय का—देवसेना, कल्याणी, कानॅलिया, ध्रुवस्वामिनी, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त ।

(४) गृह-कलह (अज्ञातगन्धु, स्कन्दगुप्त, ध्रुवस्वामिनी आदि नाटकों में) ।

इन प्रकार मारी नाट्य-नृष्टि में व्याप्त इन अन्तर्बल्ल संघर्षों में अधिकांश पात्र-पात्रियाँ आंधी में उड़ती, नीम की सूखी पत्तियों की तरह दिग्विध्वंस की हैं। राजसिक-तामसिक प्रवृत्तियों के अनुसार मोटे ढग में दो वर्ग बनाये जा सकते हैं। एक ओर तो सात्विक-राजसिक प्रवृत्ति के प्रतीक चन्द्रगुप्त मौर्य, चाणक्य, अज्ञातगन्धु, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य, मिकन्दर, हर्षवर्धन, प्रत्यातपीति, मिहिरण, ध्रुवस्वामिनी, देवसेना, जयमाला, कमला, अनका, कल्याणी, मणिमाला, राज्यश्री, महिलका, कानॅलिया, मालविका आदि हैं और दूसरी ओर तामसिक शक्तियों के नद, रामगुप्त, आंभीर, प्रपञ्चबुद्धि, देवदत्त, भटार्क, पुगुप्त, मागंधी, मनगा, अनन्तसेना, विजया, छलना आदि पात्र-पात्रियाँ हैं।

सात्विक, राजसिक और तामसिक शक्तियों की इन टक्कर में ही पात्रों के चरित्रों का प्रस्फुटन और विकास होता है। कभी प्रकाश की जीत होती है तो कभी

अधकार की। इस प्रकार प्रकाश और अधकार का द्वन्द्व नाटको के अत तक चला चलता है। और अत में धर्म, न्याय और सत्य रूप प्रकाश की सर्वत्र विजय होती है। जैसा कि पहले कहा जा चुका है सघर्ष को इस घाट लगाने का सारा श्रेय सात्विक वर्ग के पात्रों का है जो अपनी सदाशयता, कल्याण-कामना, व धर्मबुद्धि से घटना-चक्र को ठीक दिशा में घुमा-फिरा कर ले जाते हैं। आदर्शवादी 'प्रसाद' को यह गवारा नहीं कि वे मंच पर कभी भी असत् पक्ष की विजय दिखावें। प्रेमचन्द ने 'गोदान' में जीवन के घने व निर्मम यथार्थ के आगे एक बार घुटने टेक दिये हैं। स्वयं 'प्रसाद' ने 'ककाल' में समाज व जीवन की घोर वास्तविकता दिखा दी पर मंच पर वे कभी भी पुरुषुप्त अथवा रामयुप्त की विजय दिखाने का साहस न कर सके। 'प्रसाद' का यह आदर्श-प्रेम विचारणीय है।

तामसिक चरित्रों के परिवर्तन पर कुछ ध्यान देने की आवश्यकता है। दुष्ट तामसिक प्रवृत्ति के पात्र नाटक को गति और व्यापार प्रदान करने वाले हैं। इनके द्वारा फैलाये गये अधकार के विरोध (Contrast) में ही प्रकाश की अनुभूति अधिक स्पष्ट, गहरी और मधुर होती है। नाटको में दुष्ट पात्र प्रायः ये हैं—अन्याय-पूर्वक दूसरों की सम्पत्ति-अधिकार को हड़पने वाले, मद्यप, क्रूर, क्लीब, विलासी सम्राट आदि जो बलात्कार व स्वेच्छाचार आदि अनैतिक आचरणों से नहीं डरते, नारी के मान और लज्जा का दिन-दहाड़े अपहरण करने वाले, न्यायोचित अधिकार के विरुद्ध कुचक्र और षडयन्त्रों की रचना करके राजनीति और धर्मनीति को पकिल करने वाले, उद्दाम विजय-लालमा की तामसिक तृप्ति के लिये घर-वार, खेती-बाड़ी जलाने-छुटाने वाले बवंर आक्रमणकारी, दस्युवृत्ति से जीवन-निर्वाह करने वाले परपीढक डाकू-छुटेरे आदि; धर्म के नाम पर अलौकिक सिद्धियों का चमत्कार दिखा कर अपनी धार्मिक सत्ता का भोली-भाली जनता पर आतंक जमाने वाले, दभी, धर्मान्ध, विमूढ व क्रूर शत्रु-भिक्षु, पण्डे-पुरोहित, तांत्रिक आदि; व्यक्तिगत विद्वेष व प्रतिहिंसा की भावना से घघकती हुई अतृप्त, प्रणयवचित, कामाध, रूपगवितार्ये, अधिकार-प्राप्ति और सत्ताभोग की आकाक्षिणी सुन्दरी विपथगामिनियाँ आदि।

नाटको का अधिकांश कलेवर इन्हीं सघर्षों व असत् पात्रों की गतिविधियों से भरा हुआ है।

'प्रसाद' ने नियमबद्ध रूप से प्रायः सर्वत्र असत् पर सत् की विजय दिखाई है। दुष्ट पात्रों को या तो समाप्त कर दिया है या उनमें वाञ्छित परिवर्तन उपस्थित किया गया है। रामयुप्त का वध कर दिया जाता है। 'ध्रुवस्वामिनी' में शकराज

चन्द्रगुप्त के हाथों मीन के घाट उतार दिया जाता है। शकटाक्ष के हाथों नद की जीवन-नीला समाप्त होती है। 'विशाल' में महापिंगल का वध हो जाता है। विजया अपगण प्रमाणित हो जाने पर आत्म-ग्लानि में आत्म-हत्या कर लेती है। 'प्रायश्चित्त' के अंत में जयचन्द गंगा में डूब मरता है। 'राज्य-श्री' में दुष्ट देवगुप्त प्रमत्ततापूर्वक राज्यवर्द्धन के हाथों मृत्यु स्वीकार करता है। अनेकों स्थानों पर मृत्यु या वध केवल सूचित मात्र कर दिया गया है—यथा, राज्यश्री में राज्यवर्द्धन की हत्या व प्रभाकरवर्द्धन का निधन। 'जनमेजय का नागयज्ञ' में जनमेजय के द्वारा हुई ब्रह्मा हत्या सूचित मात्र कर दी गई है। प्रायः सभी नाटकों में शांति, प्रेम और करुणा की विजय होती है। 'जनमेजय का नागयज्ञ' पाप-ताप की शांति के पश्चात् विश्व-प्रेम के गंभीर स्वर के साथ समाप्त होता है। राज्यश्री का अन्त भी पाप की पराजय, धर्म की विजय व लोक-सेवा व कल्याण-कामना के साथ होता है। विकट-घोष व सुरमा महाश्रवण सुएनच्याग से क्षमा मांगते हैं और उन्हें क्षमादान मिलता है। 'सज्जन' नाटक धर्मराज युधिष्ठिर की उदारता के बखान व धर्म की जय के साथ समाप्त होता है। कामना में संतोष, विवेक व सत्य की विजय, एवं कामना की पराजय होती है। 'करुणालय' की समाप्ति अहिंसा की विजय में होती है। अजातशत्रु तो क्षमा, करुणा व पश्चात्ताप की भावना में कूट-कूट कर भगा हुआ है। प्रसेनजित् सेनापति बंधुल की हत्या करके मल्लिका के आगे प्रायश्चित्त करता है। अजातशत्रु माता वासवी से क्षमा मांगता है। श्यामा मल्लिका के आगे आत्म-ग्लानि से भर कर अपने को धिक्कारती है। पितृ-द्रोही विरुद्धक पिता प्रसेनजित् से क्षमा मांगता है। छलना अपने पति विम्बमार के चरण पकड़ कर अपना परिनोप करती है और अपनी बड़ी गीत वासवी से स्वाभाविक रनेह पाती है। 'विशाल' में नरदेव विशाल के द्वारा क्षमा कर दिया जाता है। 'चन्द्रगुप्त' में आततायी पर्यन्तेश्वर अपनी ही प्रेमिका कल्याणी के दुरे से मृत्यु के घाट उतारा जाता है। किन्तु 'चन्द्रगुप्त' में कल्याणी की आत्म-हत्या तथा मालविका का प्रेम-पथ पर नौरव आत्मोत्सर्ग और 'विशाल' में महारानी का सहमा गंगा में डूब मरना आदि कार्य-व्यापारों से दर्शक के मन पर एक बहुत कोमल और गहरा दबका लगता है।

प्रकृति पर विचार किये बिना 'प्रमाद' की पात्र-सृष्टि का अध्ययन 'चयन बिना व्यजन' है। मानव और प्रकृति एक ही विश्व-चेतना के दो अंश हैं अन्तःस्वभावतः दोनों एक दूसरे के पूरक हैं। 'प्रमाद' का प्रकृति के साथ निःशेष साक्षात्कार हो गया है अतः प्रकृति उनकी चरित्र-सृष्टि का प्राणनत्व है। मनोविज्ञान में मानववादी और जीवन-दृष्टि में रोमांटिक कवि 'प्रमाद' ने प्रकृति को शुद्ध मानसिक और साध्यात्मिक घगतनों पर पहुँचा दिया है। मानसिक, साक्षात्कार

और भवभूति में प्रकृति में जो आध्यात्मिकता दिखाई पड़ती है प्रायः उसी कोटि की आध्यात्मिकता 'प्रसाद' में भी दिखाई पड़ती है। आश्रमो, अरण्यो और लता-कु जो का मानव-हृदय पर जो स्निग्ध-गंभीर प्रभाव प्राचीन साहित्य में अंकित किया गया है ठीक वैसे ही प्रभाव की प्रतीति 'प्रसाद' के नाटको में होती है। 'जनमेजय का नागयज्ञ' में महर्षि च्यवन का आश्रम व भगवान् वादरायण का आश्रम, 'एक घूँट' में अरुणाचल आश्रम, 'चन्द्रगुप्त' में दाड्यायन का आश्रम वैसे ही प्रभाव की सिद्धि कराने में सहायक होते हैं। सांस्कृतिक महानता के जो तत्त्वभूत गुण हैं वे आश्रम-कु जो और प्रकृति के ही सांनिध्य में उत्पन्न हो सकते हैं। अतः मानवता, कल्याण व कर्षणा की विजय के ध्येय से रचना करने वाले 'प्रसाद' ने प्रकृति को अपने समस्त साहित्य में सर्वाधिक महत्त्व दिया है। विपथगामी व आततायी पात्रों में परिवर्तन प्रायः सर्वत्र प्रकृति के ही प्रत्यक्ष या परोक्ष प्रभावों द्वारा कराया गया है। सात्त्विक पात्रों का हृदय तो प्रकृति के साथ दूध-पानी व आकाश-नीलिमा हो गया है। प्रकृति ज्वलनशील किन्तु शांतिकामी हृदयों को सर्वत्र शीतलता, शांति व सुख-सतोष प्रदान करने वाली सत्ता के रूप में दिखाई गई है। हतचेतन अस्तित्व अपने जीवन की वद पड़ी घड़ी को जब चाहे तब प्रकृति की चिर-चेतन घड़ी से मिला कर ठीक कर सकता है। इस प्रकार प्रकृति 'प्रसाद' के नाटको का एक बहुमूल्य तत्त्व है।

इस धारणा के पोषण में 'प्रसाद' के नाट्य-साहित्य में प्राप्त अनेक भावनाएँ सारांश रूप में प्रस्तुत की जा सकती हैं। 'प्रकृति से घुल-मिलकर रहने वाली जाति में 'महत्त्व और आकाशा का अभाव और सघर्ष का लेश भी नहीं है' (कामना १।३)। 'अन्न के पके खेतों में पवन के सराटे से उठने वाली लहरों का आनन्द लेने के लिए दरिद्रता कैसी' (कामना २।७)। 'नैसर्गिक जीवन की ओर लौटने और कृत्रिमता का पीछे छोड़ने में ही सुख है।' (कामना ३।१)। 'प्राकृतिक जीवन व्यतीत करने वालों को ही प्रभु समस्त आलोक, चैतन्य और प्राण-शक्ति देते हैं' (चन्द्रगुप्त १।११)। 'चन्द्र, सूर्य व नक्षत्र का दीपक जलाकर आकाश के वितान के नीचे शय्य-श्यामला पृथ्वी की शय्या पर शयन करने वाला ही आनन्द-समुद्र में शांति द्वीप का अधिकारी हो सकता है' (चन्द्रगुप्त ३।५)। 'गौरवमय अरुणोदय का दर्शन करने वाला जगत की मंगल-कामना करके निष्काम हो सकता है और समस्त आतियों से मुक्त होकर जीवन के अमृत तत्त्व को समझ सकता है' (चन्द्रगुप्त ४।१३)। 'कानन के वातावरण में ही आर्द्र हृदय में करुण कल्पना का आविर्भाव, सात्त्विक रोमांच और कामनाओं की प्रफुल्लता का अनुभव हो सकता है' (अजातशत्रु ३।१)। 'अपने नींदों की ओर प्रसन्न कोलाहल से लौटता हुआ व्योम-विहारी पक्षियों का झुण्ड स्वस्थ व शांतिपूर्ण विश्राम की प्रेरणा

देता है' (धृतराष्ट्रमित्री) । उस प्रकार की भावनाएँ हैं जो 'प्रवाद' की नाट्य सृष्टि में पात्रों के जीवनानुभाव के छन्दों में से छन्द कर निकली हैं ।

प्रकृति मानव को प्रत्येक क्षण अपने बहुमूल्य और रहस्यपूर्ण प्रभाव व नदेश मुद्रा रही है, जिनके बान गुने हो, नुन ले । कल्पना-प्रधान रूपक 'कामना' में एक वृद्ध महमा एक आशका ने घबरा कर पूछ उठना है कि क्या अब पक्षियों के रगित नदेश बन्द हो जायेंगे ? (कामना ११५) । मणिमाला सिंधु-तट के परम मान प्राकृतिक वातावरण में अनुभव करती है कि मानव-जीवन को जो कुछ भी प्राप्त हो नज्जा है, वह सब आज मुझे मिल गया (जनमेजय का नागयज्ञ ३११) । सिंधु-तट पर नागयज्ञ को अनुभव होता है—'भेष के समान मुक्त वर्षा या जीवन-दान, सूर्य के समान प्रकाश आलोक विकीर्ण करना, मागर के समान कामना-नदियों को पचाते हुए सीमा के बाहर न जाना; यही तो ब्राह्मण का आदर्श है (चन्द्रगुप्त ४१६) । मोमधरा आश्रित से कहता है—'क्यों भाई आश्रित, रमणीयता के साथ ऐसी शानि कहीं और भी तुम्हारे देवने में आई है ?' और मणिमाला सीमा को सम्बोधन करके कहती है—'सिंधु की सुन्दर तरंग-भगी हिमालय के शीत-गुरभि पवन के साथ निमग्न मनोहर फीजा कर रही है । वहन सीमा, यहाँ के तटपर कैसी निराली काट-छांट के हैं (जनमेजय का नागयज्ञ ३११) ।' ऐसी बहुमूल्य अनुभूतियाँ व नदेश प्रकृति की आत्मा में गहरी ठुक्की लगाए बिना मिल सकते हैं क्या ?

प्रकृति मानव-हृदय में महानुभूति, ममता, करुणा, क्षमा, सहिष्णुता, उदारता, सेवा, सतीप आदि उच्च मानवीय गुणों की प्रतिष्ठा करती है और उगमें अनमोल अनुभूतियों का संचार करती है । जनमेजय अपने गुण भाई से पूछने हैं—'अब तो वृद्ध हो गए होंगे ! महावट का वृक्ष वना ही हरा-भरा है ? (जनमेजय का नागयज्ञ ११३) । भूतमाय-व्यापी यह भाव कितना मर्मस्पर्शी है ! (कानिदान के अभिज्ञान-शाकुन्तल में शाकुन्तला की भी इसी प्रकार की एक जिज्ञासा महमा स्मरण हो आ रही है) । माणविक आस्तीक से कहता है—'देखो, उस तरावन में दान्य-ध्यामला धरा और मुनील नभ का, जो एक दूसरे से दूतने दूर हैं, कैसा सम्मिलन है (जनमेजय का नागयज्ञ, ३१६) । आस्तीक को भगवान् वादरायण के आश्रम की लता-स्तम्भियों में, पशु-पक्षियों में, तापन बालकों में परस्पर स्नेह का, कृष्ण-कृष्ण को शानि के आशान-न की पुचकार का, स्नेह का, दुनार, स्वार्थत्याग का प्यार नवंद बिगन हृषा अनुभव हो रहा है (जनमेजय का नागयज्ञ, ३१६) । महत्वाकांक्षाओं में कटे-चिरे अजातशत्रु से मल्लिका कहती है—'शीतल हो, विश्राम लो । देखो, वह अज्ञात की शीतल छाया तुम्हारे हृदय को घोंगन बना देगी, बैठ जायेंगे' (अज्ञातशत्रु, २१३) । आचार्य गिरिदेव कोमा से कहते हैं—'नन कोमा, हम लोगों को नगाधो, वृषा,

चट्टानों से छाया और सहानुभूति मिलेगी। इस दुर्ग से चल ।... हम लोग अखरोट की छाया में बैठेंगे—भरनो के किनारे, दाख के कुञ्जों में विश्राम करेंगे’ (ध्रुवस्वामिनी, २)। प्रकृति उदार और दानी है। अतः प्रकृति की गोद में पलने वाले के लिए ये अनुभूतियाँ सहज-सुलभ हैं। उक्त कहता है—‘फूल प्रकृति की उदारता का दान है। पवन उससे सौरभ लेता है, उसे कोई रोक नहीं सकता’ (जनमेजय का नागयज्ञ, १।२)। प्रकृति का एक लघु दृश्य मात्र गम्भीर व रहस्यपूर्ण अनुभूति का प्रसाद देता है। कार्नेलिया कहती है—‘उस सध्या के दृश्य ने मेरी तन्मयता में एक स्मृति की सूचना दी है। सरला सध्या, पक्षियों के नाद से शांति को बुलाने लगी है’ (चन्द्रगुप्त, ४।६)। प्रकृति माँ की तरह मानव-सृष्टि की रक्षा में लीन रहती है। कार्नेलिया कहती है—‘देखते-देखते, एक-एक करके दो-चार नक्षत्र उदय होने लगे। जैसे प्रकृति, अपनी सृष्टि की रक्षा, हीरो की कील से जड़ी हुई काली ढाल लेकर कर रही है और पवन किसी मधुर कथा का भार लेकर मचलता हुआ जा रहा है (चन्द्रगुप्त, ४।६)। मणिमाला भरने की शोभा पर इतनी लट्टू है कि वह आस्तीक से कहती है—‘हाँ भाई, मैंने इस भरने का बहना अभी जी भर कर नहीं देखा। तुम चलो, मैं अभी थोड़ा ठहर कर आती हूँ’ (जनमेजय का नागयज्ञ, २।१)। अलका अपने देश की प्रकृति की आत्मा को थाह कर कहती है—‘मेरा देश है, मेरे पहाड़ हैं, मेरी नदियाँ हैं और मेरे जंगल हैं। इस भूमि के एक-एक परमाणु मेरे हैं और मेरे शरीर के एक एक क्षुद्र अंश उन्हीं परमाणुओं के बने हैं, (चन्द्रगुप्त, १।१०)। इसी प्रकार कार्नेलिया सपनों के देश भारत की प्राकृतिक शोभा में, दूध में चीनी की तरह घुल कर जो उद्गार व्यक्त करती है वे बिजली के अक्षरों में आकाश पर लिखकर स्थिर रखे जाने योग्य हैं—“चन्द्रगुप्त मुझे इस देश से...भारत मानवता की जन्मभूमि है, (चन्द्रगुप्त, ३।२)।

ऐसा आध्यात्मिक सदेश देने वाली प्रकृति को बिसरा कर मानव कितना दयनीय है। कामना विलास से कहती है—‘परन्तु विलास, देखो यह हरी-हरी घास रक्त से लाल-लाल रंगी जाकर भयानक हो उठी है’ (कामना २।१)। कोमा कहती है—‘सब जैसे रक्त के प्यासे। प्राण लेने और देने में पागल। वसन्त का उदास और अलस पवन आता है, चला जाता है। कोई उस स्पश से परिचित नहीं। ऐसा तो वास्तविक जीवन नहीं है’ (ध्रुवस्वामिनी, २)।

पात्र-सृष्टि-सबघी शेष बातें दो उप-शीर्षकों के अन्तर्गत रखी जा सकती हैं—(१) अन्तर्पक्ष व (२) बहिर्पक्ष। अन्तर्पक्ष में मनोविज्ञान, भाव-रस, दार्शनिकता-काल्पनिकता-भावुकता तथा बहिर्पक्ष में भाषा, अलंकार व सवाद आदि सम्मिलित किये जा सकते हैं। पहले हम अन्तर्पक्ष को लें—

नाट्य-सृष्टि में मनोविज्ञान पर दो प्रकार के प्रचार हो सकता है—(१) लेखक की भाव-विभूति और लेखक का मनोविज्ञान-मंत्रालय मूढम और गमार्थ ज्ञान, और (२) नाटककार द्वारा रचित पात्रों के कार्य-व्यापारों का मनोविज्ञान-मन्मथ होना तथा पात्रों के आन्तरिक भावों की स्थिति । इन प्रकार मनोविज्ञान की जड़े नाटक में बहुत गहराई तक फैली रहती हैं । नाट्य-सृष्टि लेखक की ही सृष्टि है अतः मूलतः नाट्य प्रश्न लेखक के मन के अध्ययन तक सिमट आता है । मन के दो पक्ष होते हैं— भावना और बुद्धि अथवा हृदय और मस्तिष्क । मफन नाट्य-सृष्टि में दोनों का मजबुत नामजन्य होता है । सर्वप्र नाटककार की बौद्धिक और हादिक शक्तियों का ही प्रकाश होता है । कल्पना का अभिनिवेग, नाटक के विविध तन्त्रों अथवा अंगों का, रंग-निष्पत्ति के उद्देश्य से आनुपातिक विन्यास और बला-बबन्धी विविध कौशल— ये सब नाटककार के बौद्धिक विकास एवं क्षमता के परिचायक हैं । पात्रों के भाव-प्रपञ्च से ही लेखक के भाव-कोष की सम्पन्नता, विविधता एवं विशालता का पता चलता है । इसी प्रकार पात्रों के क्रिया-कलापों एवं उनमें व्यजित विचारों में लेखक की विचारधारा निहित रहती है । नाट्य-सृष्टि में लेखक अपने विचारों को पात्रों के संवाद आदि के माध्यम से ही व्यक्त करता है । वह उपदेयक या मंच-वक्ता की तरह विचारों का सीधे-सीधे प्रचार न करके उनको साहित्य की विशिष्ट पद्धति में ढाल कर रमणीय व रसात्मक बना देता है । इस प्रकार नाट्यों के समस्त स्नायु-जाल में मनोविज्ञान सक्रिय रहता है । 'प्रसाद' की नाट्य-सृष्टि भी इस सत्य का अपवाद नहीं ।

भारतीय आचार्यों ने काव्य की आत्मा 'रस' निर्धारित की है । रस का आधार है भाव । मानव-हृदय एक अतलान्त महामुद्र के समान है जिसमें सैकड़ों जटिल भाव-तरंगों विविध प्रकार की गति, आकार व स्वर लिए जागृत, स्वप्न, सुषुप्ति—इन तीनों अवस्थाओं में निरन्तर क्रियाशील रहती हैं । जीवन के समस्त बाह्य क्रिया-कलापों की मूल प्रेरिका ये ही भाव-तरंगें हैं अतः मानव-आचरण के प्रभावशाली चित्रकार के लिये जटिल मानव-हृदय के क्रिया-कलापों एवं बाह्य जगत में इन भावों व स्थितियों के पारस्परिक घात-प्रतिघात का सूक्ष्म व सर्वांगपूर्ण ज्ञान अनिवार्य है । यह ज्ञान कोरे शास्त्रानुशीलन से नहीं अपितु प्रत्यक्ष जीवनानुभव से ही संप्रहीत होने पर अनुभव-सिद्ध अतः प्रामाणिक होता है । कलाकार की आत्म-चेतना में रस-रूप हुए ऐसे ही अनुभव-सिद्ध ज्ञान के बल पर अत्यन्त सजीव, यथार्थ व प्रभावशाली पात्र-सृष्टि सम्भव है ।

'प्रसाद' भावों के बहुत कुशल शिल्पी हैं । यों तो उनकी नाट्य-सृष्टि में प्रायः सभी रसों का न्यूनाधिक उत्तम दिग्दर्श पटना है पर शृंगार, वीर व मान रसों की

व्यजना अत्यन्त ही पुष्ट व विशद है। शृगार रस प्रायः सभी नाटको में उपस्थित है और वह अग अथवा अग्री रूप में आया है। शृगार रस के वर्णन के सम्बन्ध में ध्यान देने की बात यह है कि 'प्रसाद' ने सर्वत्र प्रेम को विलास से भिन्न जीवन की एक पवित्र अनुभूति, शक्ति व प्रेरणा के रूप में ग्रहण किया है। कालिदास की कृतियों की तरह 'प्रसाद' की कृतियों में भी काम अथवा विलास की सर्वत्र पराजय और पवित्र प्रेम की विजय हुई है। जहाँ उद्दाम विलास-वासना के सतरंग-इत्रभीने तित्त मादक चित्र हैं वे सब शुद्ध प्रेम की भावी विजय के लिये पृष्ठभूमि और विरोध (Contrast) के लिये ही रखे गये हैं। 'प्रसाद' में प्रेम इन्द्रियो के विरोध से नहीं किन्तु इन्द्रियो के मर्यादित व समयित प्रयोग से ही निष्पन्न होता है। 'प्रसाद' में पवित्र प्रेम का अर्थ है उदात्त मानवीय प्रेम, जो देवत्व व राक्षसत्व के बीच प्रवाहित होते हुए मानवत्व की धारा का प्राण-प्रवाह बन कर बहता है। एकनिष्ठ, विश्वासपूर्ण व मर्यादित मानवीय प्रेम का चरमोत्कर्ष ही 'प्रसाद' का आदर्श अथवा पवित्र प्रेम है, बस आगे कुछ नहीं। अस्तु, कामना, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, ध्रुवस्वामिनी, अजात-शत्रु आदि नाटको में वर्णित प्रेम इस कथन का प्रमाण है। अलका, ध्रुवस्वामिनी, कानॅलिया, देवसेना, मालविका, कोमा, कल्याणी, चारणक्य, मातृगुप्त, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य (हम चन्द्रगुप्त भौर्य को इस श्रेणी में नहीं रखना चाहेंगे) व राक्षस आदि पात्र 'प्रसाद' के सुप्रसिद्ध प्रणयी पात्र हैं। प्रायः ये सभी पात्र जीवन में एकनिष्ठ प्रेम की शक्ति लेकर ही क्रियमाण हैं। प्रेम ही उनके जीवन का अन्तर्सूत्र, प्रेरणा और प्राण है। प्रेम-वृत्ति जीवन में जो भी सूक्ष्मतम पुरस्कार दे सकती है, इनमें से अधिकांश ने वह पाया है—चाहे रोककर, चाहे हँस कर। प्रायः ये सभी पात्र प्रलय-वृष्टि के पश्चद्वर्ती भोर की किरणों में मुस्कराती सौम्य धरती अथवा आकाश से दिखाई पड़ते हैं।

प्रेम से सम्बन्धित ही सौन्दर्य का प्रश्न है। शारीरिक, प्राकृतिक और मानसिक काल्पनिक सौन्दर्य और प्रेम में घनिष्ठतम सम्बन्ध है। 'प्रसाद' ने सर्वत्र बाह्य सौन्दर्य अथवा रूप की पराजय दिखा कर (उदाहरणार्थ—कामना, लालसा, विलास मागन्धी, विजया आदि पात्रों में) आत्मिक सौन्दर्य की ही विजय दिखाई है। प्रेम और सौन्दर्य का यह स्वरूप और घरातल 'प्रसाद' की आदर्शवादी विचार-धारा से ही निर्मित है।

वीर-रस 'प्रसाद' का अत्यन्त प्रिय रस है। चन्द्रगुप्त और स्कन्दगुप्त दोनों वीर-रस-प्रधान रचनाएँ हैं। शृगार के छप्पन मसाले जुटाने में तो 'प्रसाद' प्रसिद्ध ही हैं पर वीर रस की निष्पत्ति का भी आयोजन वे जिस उत्साह से करते हैं वह भी

पद्म स्नाध्य है। चन्द्रगुप्त, पल्लव, बन्धुसर्मा, गिहरण, सितान्न, चन्द्रगुप्त, यवता, देवनेना, च्वाली, ध्रुवश्यामिनी, जयमाला आदि महाप्राण पात्रों के माध्यम से 'प्रसाद' ने धान नेत्र और श्रोत्र की जो विसृद्धांग बरसाई है वह रस में बड़े उतार ना देती है।

नातरस के पात्र विम्बसार, गौतम, प्रेमानन्द, चामवी, मन्त्रिवा, प्रत्यातर्तीति वेदव्यास, आदि हैं जो जेठ की नपती धरती पर छिज्जाय करने रहते हैं। वातमय रस की अभिव्यक्ति 'अज्ञातगुरु' में पर्याप्त सुन्दर हुई है। विदूषकों, बीनों, कुबजों, हिज्रों, नट-मदायियों व बेग्या-नेत्रों व ऐसे ही अन्य पात्रों के द्वारा जो हान्य की सृष्टि हुई है वह पर्याप्त मनोरंजक है। 'प्रसाद' का हान्य बहुत शिष्ट, मोटे रस व गभीर है। वह कथा की मूल धारा में सम्बद्ध अतः नाभिप्राय है। हाँ, विभाग के महाप्राण जैसे पात्रों का हान्य अवश्य कुछ मर्यादातीत-ना हो गया है। उन्नी प्रकार अन्य रसों की भी स्थितियाँ दिखाई पड़ती हैं।

भावों के घात-प्रतिघात के चित्रण में भी 'प्रसाद' बहुत कुशल है। विम्बसार, नागवय (अतीत या स्मरण करने हुए), डाटार, चन्द्रगुप्त, ध्रुवश्यामिनी, मागवी, राज्यश्री आदि पात्रों में नेत्रक ने भावों के जो रेगिस्तानी अवा उठाये हैं वे अन्तर्द्वार की मार्मिक अनुभूति के स्रोत हैं।

दार्शनिकता-तात्पर्यनिकता-भावुकता भी अन्तर्द्वार के अन्तर्गत है क्योंकि ये मन की ही स्वाधी वृत्तियाँ हैं। दार्शनिकता मस्तिष्क की गूढ़वृत्ति है जो जगत् व जीवन की नियति पर बोद्धि दृष्टि में कयो, क्या, कैसे करके सृष्टि के मूल स्वप्न के सम्बन्ध में अंतिम तथ्य जानने की चिन्ता रहती है। यह वृत्ति प्रायः जन्मजात होती है जो जीवन की अनुभूत स्थितियों में कुछ निर्वचन और प्रतिभूत परिस्थितियों में अत्यन्त प्रसर व मस्तिष्क हो जाती है। भावुकता के सयोग में उसमें एक विचित्र लोच व क्षीण आ जाती है अन्तर्मा वह विरुद्ध होकर तर्क-गुण सम्बन्ध में आ भटकती है। विम्बसार एक भावुक व दार्शनिक पात्र है जो प्रोट गभीर स्वर में जगत्-जीवन की घटना सुन्दर व्याख्या करता है। गौतम आदि पात्र प्रियप्रेम की भावना में भरे हुए नयनगुणनील भावुक दार्शनिक हैं। कालनिर्वाण भी मूलतः मस्तिष्क की वृत्ति है किन्तु उसमें भावुकता के तत्त्व भी निहित रहते हैं। स्वप्न वन्धु-व्यापारों की मनोभूत समशील स्व-नोचना करती रहती है। यदि भावुकता का मनाता उसमें मित रस तो फिर क्या कहना। नव प्रणवीजनों में दार्शनिकता तो क्या, हाँ मोक्ष-भावना-वन्द विज्ञान-गुह्य, स्वप्न और भावुकता या मनु अनुभूतों में क्या ही सम्बन्ध

सामजस्य होता है। देवसेना, मालविका, कोमा, कार्नेलिया आदि पात्र इसी वर्ग के हैं। इस वर्ग के पात्र समस्त क्षुब्ध वातावरण में एक सजीव कमनीयता व माधुर्य का संचार करते रहते हैं—ग्राँधी के वाद जैसे जूही-बेला की गंध लिए चाँदनी रात का पवन !

अन्तर्पक्ष की स्पष्ट, सुडौल व प्रभावशालिनी अभिव्यक्ति के लिए वहर्पक्ष का विधान किया जाता है। भाषा के द्वारा ही भावों की अभिव्यक्ति होती है। 'प्रसाद' की भाषा विचार का एक स्वतन्त्र ही विषय है। उस पर कठिनाता, अलंकार-वहुलता, अस्वाभाविकता आदि कई आरोप लगाये जाते हैं। यहाँ स्थानाभाव से इस वाद-विवाद में न उलझ कर हम इतना ही कहेंगे कि 'प्रसाद' की औसत भाषा साधारणतः पुष्ट, मृदुला, कातिवान् और प्रवाहपूर्ण है। नाटकों में भाषा के प्रायः तीन रूप दिखाई पड़ते हैं—(१) संस्कृत-गर्भित और अलंकारवहुल भाषा (२) औसत दर्जे की शिष्ट भाषा, और (३) खटमिट्टी चरपरी भाषा जो प्रायः हास्य-व्यंग आदि के अवसरों पर प्रयुक्त होती है। 'प्रसाद' की भाषा की समस्त श्री एक ही साथ वहाँ बिखर पड़ती है जहाँ भारतीय धर्म-संस्कृति का स्तवन होता है, भारतीय अतीत का महिमा-गान होता है, भावों का उत्कर्ष व विचारों का गाम्भीर्य प्रकट होता है, अथवा प्राकृतिक सौंदर्य का वर्णन एवं रहस्यमय, अतीन्द्रिय, सौंदर्यलोक का काल्पनिक व्याख्यान होता है। ऐसे अवसरों पर उपमा, रूपक और उत्प्रेक्षाओं के लच्छो वाली कुलीन भाषा एक विचित्र बाँकपन, शालीनता और मरौर लिये उपस्थित होती है।

भाषा के साथ ही संवाद का प्रश्न है। संवादों में भाषा पात्रानुसार स्वरूप-परिवर्तन करती चलती है। 'प्रसाद' के संवाद कुछ स्थलों पर बहुत लम्बे-लम्बे व उकताने वाले ही हो गये हैं—जैसे, 'जनमेजय का नागयज्ञ' में। किन्तु समस्त कृतियों को देखने पर रोचकता, सादगी, प्रवाह, स्वाभाविकता और पात्रोपयुक्तता का भी अभाव नहीं। संवाद प्रायः सर्वत्र कथा को विकसित करने वाले एवं पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डालने वाले हैं। कहीं-कहीं संवाद केवल भावुकता के प्रदर्शन मात्र ही होकर रह गये हैं।

'प्रसाद' की पात्र-सृष्टि की ये ही कुछ मुख्य विशेषताएँ हैं जो अपने गुण-दोषों के साथ विद्यमान हैं। आलोचकों ने 'प्रसाद' की पात्र-सृष्टि के अनेक अवगुणों, असंगतियों, त्रुटियों, अस्वाभाविकताओं आदि की ओर हमारा ध्यान आकृष्ट किया है। 'प्रसाद' के कथानकों की उलझन व विस्तार के कारण पात्रों को विकसित होने का अवसर नहीं मिला है। उनके चरित्र एकांगी हैं। पात्रों की संख्या में अनावश्यक वृद्धि हो जाती है। कई पात्रों की सृष्टि का उद्देश्य समझ में नहीं आता। अनेक

मटना-बेन्द्रो नरु कषा यो फेना कर और अनायस्क उताचायो यो प्रातारणा करने मे चरित्र-विकास का मार्ग अवरोध हो जाता है । अधिकांश पात्र साधारण नौचित्य धरात्मक मे बहुत ऊपर के है । भाषा नाटकोपयुक्त नहीं—बहुत कठिन, अस्वाभाविक केवल भद्रजनोचित है । सभी पात्र—चाहे वे किसी वर्ग का मनोविधान के हो—प्रायः अभिजात वर्गोचित ही प्राचरण करने हैं । सर्वत्र आदर्शों की ही विजय हुई है । बहुत कम गीत मूल्य, स्वाभाविक एवं नाटकोपयोगी हैं, आदि-आदि आपत्तियाँ व आक्षेप हैं जो अवश्य विचारणीय हैं । ध्रुववाग्मिनी ही एक मात्र अभिनययोग्य नाटक है, अन्य नाटक अत्यन्त बड़े होने के कारण सफलतापूर्वक मंच पर लाने नहीं जा सकते । समकाल के सम्बन्ध में विचार करना भी आवश्यक है जो स्वानामय मे यहाँ संभव नहीं ।

उपसंहार

'प्रवाद' ने पराधीन व ह्यामोन्युग देश के वातावरण मे ध्रुव-गुप्त होकर रक्त मे विरुद्ध निरूपण कल्याणमयी व वेगवती प्रेरणा मे अपनी रम्य-सुनी नेमनी पकड़ी । मन मधुर, उत्तम उद्देश्य नहीं रहा । उच्च शक्ति का साहित्यिक मनोरंजन, एक यथा आनन्द की सृष्टि और नियन्त्रित समस्त वस्तु-तानिमा का प्रदान, जिस में मानव-चेतना का उत्थान सम्मिलित है, उनका एकमात्र उद्देश्य रहा । उन उद्देश्य की निधि मे मन के नर स्वयं उनकी ओर दौड़ पड़े । उनके तादात्म्य अवस्था व्यावहारिक प्रयोजन से तीन दिशाएँ पड़ते हैं—(१) भारतीय इतिहास का जीर्णोद्धार-पुनर्लेखन और भारतीय संस्कृति के पुनर्स्थापन का प्रयत्न, (२) पराधीन देश की मुक्ति के लिए अनिवार्य, सगठन-रूप में बाँधने वाली राष्ट्रीयता या जनजात और राष्ट्रीयता में से होकर जाने वाली अन्तर्गर्भीयता अथवा सहज मानवता का प्रसार, और (३) विचार-प्रोत्सा भाव-गाभीर्य, चरित्रात्मक-वैयर्थ्य और नाट्य-साहित्य के योग द्वारा नाट्य-कला की पूर्णता की प्रगति और हिन्दी नाट्य-साहित्य की श्री-वृद्धि । उन व्यापक उद्देश्यों के अन्तर्गत वे सब छोटे-मोटे उद्देश्य समाहित हैं जो व्यक्ति के सुख तथा समाज के कल्याण और दोनों के योग मे मानव-समृद्धि का उत्थानात्मक रूप संगठित करने हैं ।

इन मात्र उद्देश्य मे सृजित नाट्य-साहित्य में ही 'प्रवाद' का सम्पूर्ण जीवन घटित होता है । इन प्रकार 'प्रवाद' के नाटक श्रेष्ठ भारतीय आत्मा की सम्पूर्ण व्याप्ति हैं । 'वस्तुतः जो वास्तविक वस्तु में वे अपने 'हृदय की बात' कहते हैं—न देखा बोले, न राक्षस, मरे मनुष्य बनो, जीवन के प्राकृतिक रूप तो न शोभा, मृतों के देश (गमना) यावे शिवालय लोगों की तन्त्र प्रभाव हो जायेंगे, मृत्यु की अभिव्यक्ति

स्थिति की अपेक्षा नीची किन्तु सुदृढ स्थिति में प्रसन्न रहो । विवेक न छोड़ो । उद्दाम कामनाएँ और अनियन्त्रित वासनाएँ तुम्हें फाड़ खायेंगी । विलास तुम्हें नष्ट कर देगा । आतिथ्य शांति ही परम काम्य है । न्याय से जियो । समयपूर्वक, आत्मा की प्राप्ति के लिए, भोगो । सत्य बढ । धर्म चर । एष आदेश । एष उपदेश । एतदनुशासनम् ।

प्रतिभा, बुद्धि और भावना के सुष्ठु सामञ्जस्य से रचे हुए 'प्रसाद' के नाटक इतिहास, धर्म, दर्शन, सस्कृति, विज्ञान, कला, राजनीति, समाज-शास्त्र, अर्थ-शास्त्र, मनोविज्ञान आदि विशिष्ट ज्ञान-धाराओं का पुनीत संगम हैं । मानव-ज्ञान इनमें गल कर रसरूप हो गया है । 'प्रसाद' जीवन-कला के महान् आचार्य के रूप में हमें जीना सिखाते हैं । जीवन का विराट् चित्र अंकित करके उन्होंने हमें अपने जीवन को सार्थक व सफल करने का गुर दे दिया है । इतिहास की विराट् पीठिका पर मनुष्य की शाश्वत वृत्तियों की कठोर-कोमल क्रीडा और तत्प्रेरित उत्थान-पतन का अत्यन्त प्रभावशाली चित्र खींच कर उन्होंने हमें सकेत से अपने व्यक्तिगत व सामाजिक जीवन को सशोधित व परिष्कृत करने का मार्ग सुझा दिया है । अजातशत्रु की भूली-भटकी श्यामा (मागन्धी) आँधियों के आकाश में उड़ कर साँझ को ठिकाने पहुँचती है तो वह प्रशांत हृदय से जीवन की सारी जोड़-बाँकी लगा कर अनुभव करती है—'जिसे काल्पनिक देवत्व कहते हैं—वही तो सम्पूर्ण मनुष्यता है ।' इसी घरती को सुन्दर और इसी ससार को सार्थक बनाने के लिए प्रेरित करने वाले कवि से ऐसे नपे-तुले शब्दों में ऐसी नपी-तुली बात से बढ कर और हम क्या चाहते हैं ?



प्रसादोत्तर नाट्य-साहित्य की प्रवृत्तियाँ

—डॉ० प्रेमशंकर तिवारी

प्रायः आलोचकों की यह धारणा है कि भारतेन्दु और प्रसाद के अनन्तर हिन्दी नाट्य-साहित्य ने कोई महत्वपूर्ण कृतिकार नहीं प्रस्तुत किया। इसे वे गतिरोध की स्थिति मानने हैं और भारतेन्दु तथा प्रसाद को हिन्दी नाटक के चरम-बिन्दु घोषित करने हैं। प्रत्येक देश और साहित्य के कुछ महान् साहित्यकार होते हैं जो शीर्ष-स्वान के अधिकारी होते हैं। वे अपने देश की ही नहीं, बल्कि समस्त विश्व-साहित्य की स्थायी निधि होते हैं। किन्तु इसका यह अर्थ नहीं है कि उनके अनन्तर साहित्य कोई प्रगति नहीं करता, अथवा उन महत्तर ऊँचाइयों तक आना असम्भव होता है। वास्तव में हर युग में एक ऐसे प्रतिभा-सम्पन्न महान् स्रष्टा का उदय होता है जो विगरी हुई युग-चेतना को स्रग्धित कर देता है। खेयसपियर मानव-जीवन का सर्वोत्तम अध्येता है, पर डॉ० गमाज पर व्यंग्य करने में अपना मानी नहीं रखता। भारतेन्दु हिन्दी-नाटक के प्रतिष्ठापक हैं तो प्रसाद उसके उन्नायक। किन्तु इसका यह अर्थ नहीं है कि इसके पश्चात् हिन्दी-नाटकों ने विराम ले लिया।

नाटकों के क्षेत्र में भारतेन्दु का महत्त्व ऐतिहासिक अधिक है। उन्होंने हिन्दी नाटक के लिये ही नहीं, बल्कि समस्त हिन्दी-साहित्य के लिए एक वातावरण की सृष्टि की। मंगलाचरण, नन्दीपाठ, भरत-व्याख्यान आदि की प्राचीन परम्पराओं से भारतेन्दु मुक्त न हो सके। उनमें कलात्मक परिष्कृतता का अभाव है। प्रसाद अपेक्षाकृत अधिक परिष्कृत शैली के नाटककार हैं। भारतीय रंग-दृष्टि के नायक पद्मनाभ चन्निप्रभु का समन्वय उनके नाटकों में प्रतिफलित हुआ है। किन्तु मसृष्ट गंभीर भाषा, अनभिनेय स्थल, शिथिल कार्य-व्यापार आदि के कारण प्रसाद के नाटक रंगमंच पर कठिनार्थ से प्रस्तुत किए जा सकते हैं। साथ ही एक कवि-व्यक्तित्व के कारण नाटक में जिस तटस्थता की आशा नाटककार से की जाती है, उसका उनमें अभाव है। अपनी सीमाओं के बावजूद प्रसाद ने हिन्दी को जो पठनीय नाटक दिए उनकी परम्परा अभी तक चली आ रही है। इन नाटकों में भावनामयता, चरित्रित अन्तर्द्वन्द्व तथा सांस्कृतिक स्वर की जो विशेषताएँ हैं, उन्होंने हरिकृष्ण प्रेमी, डॉ० रामकुमार वर्मा, उदयशंकर भट्ट आदि नाटककारों को प्रभावित किया है।

ये तीनों ही नाटककार प्रसाद की भाँति कवि भी हैं, इसी कारण उनके नाटकों

में भावुकता के साथ ही एक तीव्र मानवीय संवेदना है जिसे वे राष्ट्रीय भावना से मिला देते हैं। मुगलकालीन इतिहास से उन्होंने अपनी कथावस्तु ग्रहण की है, जिसमें हिन्दू-मुस्लिम समस्या को एक भावुक स्तर पर सुलझाया गया है। कुछ-कुछ प्रेमचन्द जी जैसा हल पेश किया गया है। 'रक्षाबंधन' में हुमायूँ कर्मवती की राखी पाकर चित्तौड़ के लिए प्रस्थान कर देता है। हुमायूँ और कर्मवती को भाई-बहिन के रूप में प्रस्तुत किया जाना साम्प्रदायिक समस्या का एक भावुक समाधान ही कहा जायगा। प्रेमी की राष्ट्रीय भावना देश की सामयिक राजनीति से परिचालित है। उस पर गाँधी का स्पष्ट प्रभाव है। सांस्कृतिक और दार्शनिक दृष्टिकोण के कारण प्रसाद सम-कालीन परिस्थितियों से ऊपर उठने में समर्थ हुए हैं। प्रेमी के भावुकतापूर्ण कथोपकथन प्रभाव-स्थापन में नाटककार की सहायता करते हैं। नाटक का नायक प्रायः अपने उद्देश्य की अभिव्यक्ति ईमानदारी और सचाई से करता है। इस प्रकार नाटको में एक भावुक संवेदना (Emotional appeal) रहती है।

डा० रामकुमार वर्मा का स्थान एकाकी लेखकों में सर्वप्रमुख है। ऐतिहासिक कथा-वस्तु के मार्मिक स्थलों को उन्होंने अपने लेखन का विषय बनाया है। इस अवसर पर तुलसी का स्मरण हो आता है। रामचरितमानस के मार्मिक स्थलों का प्रयोग महाकवि ने कवितावली में किया है। यहाँ तुलसी की भावुकता को सहज ही देखा जा सकता है। डा० वर्मा के एकाकी गीत-खण्ड कहे जा सकते हैं। भावुकता का पूर्ण विकास नाटककार ने स्त्री-पात्रों में दिखाया है और इस दृष्टि से वह प्रसाद से बहुत समीप है। डा० वर्मा के एकाकी एक विचित्र वातावरण की सृष्टि करते हैं। दया, करुणा, प्रेम, सौहार्द आदि की भावनाओं पर उनमें अधिक जोर दिया गया है। मानवीय संवेदना पर आधारित इसी धारा में उदयशंकर भट्ट ने भी कार्य किया है। भट्ट जी के अधिकांश नाटक पौराणिक कथाओं से सम्बन्ध रखते हैं। वे धर्म, नीति, मर्यादा आदि के प्रश्नों से उलझते हैं। इस दिशा में उनका दृष्टिकोण पुरातनपथी नहीं है। पौराणिक घटना के माध्यम से उन्होंने नई समस्याओं को प्रस्तुत किया है। ब्राह्मण, बौद्ध-जैन आदि के सघर्षों में आधुनिक जाति-प्रथा पर विचार किया गया है।

नाटको की इस भावना-प्रधान धारा में भारतीय आदर्शों की रक्षा का प्रयत्न भी देखा जा सकता है। इसी मोह में इन नाटककारों ने इतिहास से कथा-वस्तु अधिक ग्रहण की है। इसी के समकक्ष नाटककारों की एक अन्य प्रवृत्ति को भी रखा जा सकता है। इसमें सामाजिकता का आग्रह अधिक है। सामाजिक समस्याओं को एक भावुक रीति से सुलझाने का प्रयत्न इनमें मिलता है। किसी सीमा तक इन नाटकों में हम भारतीय जीवन का करुण और मार्मिक चित्र पा जाते हैं। यह प्रेमचन्द की

आदर्शवादी यथार्थोन्मुख प्रवृत्ति का ही स्थान है। कलावरण का मजबूत निग्रह आदर्शवादी आधार पर किया गया है। यथार्थ को उस रूप में प्रस्तुत करने का प्रयत्न यह है कि लेखक कायिक दृष्टि में यथार्थ को पकड़ने की चेष्टा करते हैं, उनमें वैज्ञानिकता का आग्रह कम रहता है। ऐसा प्रतीत होता है कि राष्ट्रीय आन्दोलन के कारण लेखक राष्ट्रीय भावनाओं से जتنا अभिभूत हो गए थे कि तत्काल ही निग्रह उनके लिए सम्भव न था। मेठ गोविन्ददास, गोविन्दवल्लभ पंत इसी धारा के नाटककार हैं। मेठ गोविन्ददास ने राष्ट्रीय स्वतन्त्रता-संग्राम में भाग लिया है। देश के प्रति उनकी एक ममता है। प्रज्ञान, मेधा-शक्ति, विद्वान्-स्वतन्त्र, दलित कुसुम, बंग पापी कौन ?, दुग बयो ?, पाकिस्तान, प्रेम या पाप आदि अनेक सामाजिक नाटक उन्होंने लिखे हैं।

सामाजिक जीवन के प्रति अनेक प्रकार के दृष्टिकोण होने हैं। ये दृष्टिकोण विभिन्न विचारधाराओं से परिवर्तित होने हैं। उस अन्तर पर हमें यह स्वीकार करने में अधिक लज्जा न होनी चाहिए कि आधुनिक युग में अनेक पाश्चात्य विचारधाराओं ने भारतीय साहित्य को प्रभावित किया है। यूरोप में उच्च और गौ बुद्धिजीवी नाटककार कहे जाते हैं। प्रचलित सामाजिक दृष्टिों और पद्धतियों पर उन्होंने प्रहार किए हैं। उनकी कृतियों के उस 'समाज नय' को मार्गवादी लेखकों ने किंचित् दूर रखा कर देखा होगा। मार्गवादी वर्ग-सघर्ष की भावना लेकर चलता है और उस बात का प्रयत्न करता है कि सर्वद्वारा वर्ग की विजय घोषित हो जाये। उच्च और गौ के विषय समाजवादी लेखक हैं। उनकी कृतियों में एक नए समाज की कल्पना है, जो सृष्टिमुक्त होगा। उस कल्पना को बौद्धिक कहा जा सकता है। यह एक प्रकार का वैचारिक आन्दोलन है जो आदर्श की अपेक्षा साहित्य में यथार्थ की मांग करता है। हिन्दी में लक्ष्मीनारायण मिश्र एक बुद्धिवादी नाटककार हैं। अपने नाटक 'शुक्ति का रहस्य' की भूमिका (में बुद्धिवादी वर्ग हैं) में उन्होंने अपना दृष्टिकोण प्रस्तुत किया है। वे स्वयं को यूरोपीय बुद्धिवादी नाटककारों से अलग रखना चाहते हैं और इसलिये उन्होंने भारतीय तर्क-शास्त्र और विचार-पद्धति का सहारा लिया है। बुद्धिवादी नाटककार समाज के प्रश्नों से उलझने के कारण ममता नाटकों की सृष्टि करता है। वह अपने युग और समाज में किंचित् घनिष्ठ सम्पर्क स्थापित कर लेता है। प्राचीन मान्यताओं पर वह निर्मम प्रहार करता है। समाज के चित्रण में उगाता योगदान रहता है इस दृष्टि में उगाता स्थान महत्त्वपूर्ण होता है। किन्तु सामाजिक व्यवस्था के अंश में वही-वही वह एक पथभ्रम हो जाता है और इसी कारण समाज की मान्यताओं को वह नहीं पहचान पाता। ऐकमपियर और गौ में यही प्रयत्न है। लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों में एक तीव्र अमनोप की भावना है। भावना-प्रधान

नाटको के विरोध में लिखे गए उनके नाटक समस्या का बौद्धिक समाधान प्रस्तुत करने का प्रयत्न करते हैं। 'राजयोग' में प्रेम की समस्या बुद्धि द्वारा सुलझाई गई है। मिश्र जी ने हिन्दी नाटको में जिप बौद्धिक तत्त्व का सनिवेश किया, उस परम्परा में अधिक लोगो ने कार्य नहीं किया किन्तु उन्होने एक प्रकार से हिन्दी नाटक को झकझोर दिया। नाटको में बुद्धि-तत्त्व का प्रवेश मिश्र जी की देन है। वे उसे काल्पनिक जगत् से यथार्थ की ओर ले गए।

फेब्रियन समाज के बुद्धि-तत्त्व और मार्क्सवाद के सामाजिक तत्त्व के समन्वय की प्रवृत्ति यूरोप के कतिपय लेखको में रही है। फेब्रियन समाजवाद की विचारधारा से प्रभावित लेखक कभी-कभी स्थूल यथार्थ तक रह जाते हैं। समस्या के मूल में जाकर वे उसका समाधान खोजने का प्रयत्न नहीं करते। मार्क्सवादी लेखक कभी-कभी वर्ग-सघर्ष में इतने उलझ जाते हैं कि कला-पक्ष का ध्यान ही नहीं रखते। सामाजिक तत्त्व के साथ कलात्मक परिपक्वता का प्रयास आधुनिक नाटककारो ने किया है। ये लेखक मुख्यतः मार्क्सवाद से प्रभावित हैं। उपेन्द्रनाथ 'अश्वक', भुवनेश्वर आदि इसी धारा के नाटककार हैं। समाज की पृष्ठभूमि में व्यक्ति का चित्रण इन लेखको की मुख्य प्रवृत्ति है। व्यक्ति अपने सस्कारो से सहज में ही मुक्त नहीं हो सकता, 'अजोदीदी' इसका अच्छा उदाहरण है। घड़ी-सा नियमित जीवन उन्होने अपने नानाजी से उत्तराधिकार में पाया है। सामाजिक प्रवृत्ति को लेकर नाटको का सृजन करने वाले इन नाटककारो-ने अपने समाज का किसी सीमा तक अन्वेषण किया है। उन्होने आस-पास के जीवन को निकट से देखने का प्रयास किया है। अश्वक जी के 'स्वर्ग की झलक' नाटक में वर्तमान शिक्षा के कुप्रभाव की चर्चा है। 'कैद और उड़ान' में प्रेम और विवाह की समस्या है। भुवनेश्वर प्रसाद का 'कारवां' हिन्दी के सर्वोत्तम एकाकी नाटको में से एक है। वास्तव में स्वस्थ सामाजिक दृष्टिकोण की प्रवृत्ति को लेकर नाटको की सृष्टि करने वाले लेखक इस बात का प्रयत्न करते हैं कि समस्या को उचित रीति से प्रस्तुत कर दिया जाय और यदि सम्भव हो तो उसका हल भी ढूँढ निकाला जाय।

एकाकियो के विकास से नाट्य-साहित्य में मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की प्रवृत्ति बढ़ने लगी। यूरोप में स्ट्रिडबर्ग आदि नाटककारो ने नाटको में मनोविज्ञान का प्रवेश कराया। सामाजिक विषमताओ ने हमारे बाह्य और आन्तरिक जीवन को अस्त-व्यस्त किया है। बाह्य अथवा भौतिक विषमताओ को मार्क्सवादी लेखको ने ग्रहण किया। मनुष्य के आन्तरिक विश्लेषण की ओर जो लेखक प्रवृत्त हुए उन्होने इस बात का ध्यान रखा है कि वर्तमान जीवन की पृष्ठभूमि में ही मानव का मनोवैज्ञानिक चित्र उतारा जाय। प्राचीन संस्कृत नाटको में स्वगत-कथन की सहायता से मनुष्य की मानसिक अवस्था को दर्शको के समक्ष प्रस्तुत किया जाता था। एकाकियो में मानसिक

निरति का प्रकृत पृष्ठ पठित करने का, स्त्रीनिष्ठ अनेक प्रकार के शैली-सम्बन्धी प्रयोग किए गए। डॉ० रामकुमार रमा का रेडियो-ग्रफ 'घोरगन्धर्व की धागिरी रात' शीर्षक की एक सुन्दर आन्तरिक तस्वीर है। ये रचना मानसिक विश्लेषण के आधार पर नाट्य-नृत्ति एक पठित कार्य है, सामान्य में नाटक में द्रष्टा का ज्ञान महत्त्व है कि उसे दृष्टि में आभन करना महज नहीं हो सकता। ऐसे चरित्रों की नृत्ति भी जानकती है जिनमें आन्तरिक दुःख दिखाया जाये, और उनकी मानसिक निरति का नर्तक हो। हेमन्त एक ऐसा ही चरित्र है। किन्तु केवल मानसिक पोस्टमार्टम के आधार पर सुन्दर नाटक की रचना सम्भव नहीं है।

प्रयादोत्तर नाट्य-शास्त्र में विविधता है। भावभूमि के नए क्षेत्र उद्घाटित किए गए हैं। यथायं की नई भूमि पर उसका पदार्पण हुआ है। शैली के नए प्रयोग हुए हैं, जैसे ध्वनि-ग्रफ आदि। किन्तु नाटक को सचने बढ़ी आवश्यकता एक विकसित रंगमंच की होनी है। उसके अभाव में नाट्य-साहित्य पंगु हो जाता है। नाटक पठनीय सामग्री बनकर रह जाते हैं। याना है राष्ट्रीय रंगमंच के विकास के माध्यम हिन्दी नाट्य-साहित्य अधिक समृद्ध हो सकेगा।



गोविन्ददास : एक सफल साहित्य-स्रष्टा

—श्री गिरजादत्त शुक्ल 'गिरिश'

सेठ जी का साहित्य-निर्माण-प्रयत्न अनेक दिशाओं में प्रवाहित हुआ है—उन्होंने काव्य-रचना¹ की है, उपन्यास लिखा है, यात्रा-सम्बन्धी पुस्तकें लिखी हैं, अपनी आत्मकथा लिखी है, निबन्ध लिखे हैं और ससद के तथा हिन्दी भाषा के प्रचार के भाषण प्रस्तुत किए हैं किन्तु वे प्रमुख रूप से नाटककार हैं, और देश एवं समाज-हित-कामना से प्रेरित होकर उन्होंने जिस प्रकार नाटकों का सृजन किया है, उससे अनिवार्य रूप से यह कल्पना हृदय में उठनी है कि सम्भवतः प्रकृति ने काशी के

१ नमूने के रूप में एक कविता की कुछ पंक्तियाँ देखिये—

सबसे प्यारा, सबसे न्यारा

सुन्दर पावन भारत देश ।

सकल सृष्टि सुषमा नव आश्रित

नवता का नवतम प्रदेश ।

पर्वत पत्ति कहीं परिवेष्टित

हिम से होरक तुल्य चमक ।

चकाचौघ चक्षुद्वय करती

दिनकर-कर में दमक दमक ।

कहीं विविध वृक्षों से विकलित

वन कोसों तक लहराते ।

आते जाते रग-बिरगे

मेघों-सी सुषमा पाते ।

कहीं कलित काश्मीर पुष्प-फल

पूरित नन्दन कामन-सा ।

और कहीं तरु-रहित 'प्रान्त मरु'

शुष्क सिंधु सिक्ता बन-सा ।

कहीं धवल धारा गंगा की

श्यामा का शुचि श्यामल बाह ।

उछल उछल फिर नाच कहीं पर

बहता रेखा रम्य प्रवाह ।

भारतेन्दु हर्षचन्द्र के कार्य की सम्पूर्ति के लिए जयपुर में नेठ जी के रूप में उनका पुनर्निर्माण किया है। मेरे ऐसा कहने का विशेष कारण है और वह यह कि भारतेन्दु के नाटकों की दो प्रधान विशेषताएँ—(१) लोक-मनोरंजन के प्रति तीव्र आग्रह तथा (२) अभिनेयता—जितनी मात्रा में गोविन्ददास जी के नाटकों में मुलभ है, उतनी पर्याप्त मात्रा के अन्य किसी नाट्यकार की कृतियों में नहीं।

काव्य के क्षेत्र में नेठ जी ने अधिक प्रगति नहीं की, किन्तु “जन्मभूमि प्रेम” आदि कुछ स्फुट कविताओं के प्रतिष्ठित यह स्मरणीय है कि उन्होंने अल्प आय में ही एक महाकाव्य की रचना का कार्य हाथ में लिया। इस महाकाव्य का नाम पहले ‘वाराणस पराभव’ था, किन्तु बाद को इसके स्थान में ‘प्रेम-विजय’ नाम रखा गया। इस महाकाव्य को नेठ जी ने मर्यादा भुला दिया है, वह अब तक अपूर्ण पड़ा है और उसे पूर्ण करने की ओर अब उनकी रचि नहीं जान पड़ती है। अस्तु।

गोविन्ददास जी के नाटकों के सम्बन्ध में कुछ लिखने के पूर्व में यह उचित समझता हूँ की उनकी यात्रा-पुस्तकों तथा उनके श्रेष्ठ उपन्यास ‘इन्दुमती’ पर मद्रास चर्चा यहाँ कर लूँ।

विदेशों की तीन यात्रा

गोविन्ददास जी की यात्राएँ समार के प्राय सभी प्रमुख देशों में हुई हैं और उन यात्राओं पर उन्होंने जो पुस्तकें लिखी हैं, वे अपना एक विशिष्ट स्थान रखती हैं। उन्होंने तीन बार भारत के बाहर भ्रमण किया। पहली बार वे अफ्रीका

१. इस महाकाव्य की कुछ पक्तियाँ यहाँ अवलोकनार्थ दी जाती हैं :—

निकट वे पहुँचे अनिरुद्ध के

लल परस्पर एक द्वितीय की।

प्रथम तो अति विस्मित हो गए

असुर सैन्य ने फिर यों कहा—

वनुज-नायक ने मुझको दिया,

यह निवेश तुम्हें द्रुत बाँध लू।

इसलिए निज को तुम मान लो,

असुर-ईश-उपग्रह में युवा।

वनुज-नायक कौन ? न जानता,

न अपराध किया उनका कभी।

फिर बिना रण के यदु-पुत्र क्या

जगत में निज बन्धन मानने।

गए, दूसरी बार न्यूजीलैंड, आस्ट्रेलिया, फीजी और मलाया तीसरी बार मिस्र, यूनान, इटली, स्विट्ज़रलैंड, फ्रांस, इंग्लैंड, कनैडा, अमरीका, हवाई द्वीप, जापान, चीन, स्याम और वरमा आदि में पर्यटन किया। इन तीनों ही यात्राओं पर उन्होंने ग्रन्थ लिखे—पहली यात्रा पर उन्होंने जो पुस्तक लिखी उसका नाम है 'हमारा प्रधान उपनिवेश', दूसरी यात्रा की पुस्तक का नाम है, 'सुदूर दक्षिण पूर्व' और तीसरी का नाम है 'पृथ्वी परिक्रमा'। दूसरी पुस्तक उन्होंने अंग्रेजी में भी 'आन विंग्स टू दी ऐंजैक्स' के नाम से लिखी है। इन हिन्दी पुस्तकों का हमारे देश में तथा अंग्रेजी पुस्तक का विदेशों तक में बड़ा आदर हुआ है। उनकी यात्रा-सम्बन्धी ये पुस्तकें किस कोटि की हैं इसके सम्बन्ध में हम स्वयं कुछ न कहकर उनकी 'पृथ्वी परिक्रमा' की भूमिका में लोकसभा के अध्यक्ष स्वर्गीय श्री मावलकर ने जो कुछ लिखा है, उसका एक अंश तथा 'आन विंग्स टू दी ऐंजैक्स' पर कुछ विदेशियों तक ने जो कुछ कहा है उसे ही उद्धृत कर देते हैं, श्री मावलकर 'पृथ्वी परिक्रमा' की भूमिका में लिखते हैं —

"पुस्तक में न केवल लेखक द्वारा विश्व के विभिन्न भागों की यात्रा का विवरण दिया गया है, वरन् उन देशों के राजनीतिक, सामाजिक तथा आर्थिक जीवन पर लेखक ने अपना मत भी सरल भाषा में व्यक्त किया है।... .. एक प्रकार से प्रस्तुत पुस्तक को विश्व इतिहास का एक ठोस भाग कहा जा सकता है। जिन जिन देशों में लेखक गया उनके लिए तो यह एक 'एनसाइक्लोपीडिया' ही है। पुस्तक से स्पष्ट होता है कि प्रत्येक देश के इतिहास, धर्म, संस्कृति, कला इत्यादि का परिश्रमशील अध्ययन किया गया है।"

'आन विंग्स टू दी ऐंजैक्स' के सम्बन्ध में 'कामनवेल्थ पार्लियामेन्टरी एसोसियेशन' के सभापति और कनैडा की पार्लियामेन्ट के एक वयोवृद्ध सदस्य लिखते हैं —

"I have found every word in this book most interesting and the volume is a valuable record of the notable gathering of the commonwealth Parliamentary Association in Newzealand and Australia in 1950 I was particularly captivated with the glimpses the author gives of his own remarkable career and of how completely he has freed his mind of the psychology of the wealthy and has become in Truth one of the people "

जहाँ तक हमें ज्ञात है न तो हिन्दी के किसी साहित्यकार ने ऐसा विश्व-भ्रमण ही किया है और न यात्रा-सम्बन्धी ऐसा विशद साहित्य-सृजन।

मेठ जी के उपन्यास 'इन्दुमती' की विशेषताओं का वर्णन करते हुए आदर हजारीप्रसाद द्विवेदी ने कहा है :—

"इस उपन्यास की उपलक्ष्य कल्पित इस देश के पिछले पन्नाम साठ वर्षों की नृपानो हलचलों का बहुत सुन्दर चित्र उपस्थित किया गया है। इन्दुमती का चित्र बहुत दृढ़ भविष्य हुआ है।" इन्दुमती के वैषम्य-जीवन को अपने दम का मूँटा ही निहित किया गया है। इसे घनरामार परिस्थितियों और विचारों की अवतारणा का साधन बनाकर देश के सामाजिक उपन्यासों में एक नये प्रयोग का सूत्रपात किया गया है। इन्दुमती उपन्यास हमारी अनेक सामाजिक समस्याओं के मूल उत्तर को समझने की ऐतिहासिक दृष्टि देता है। आज के जटिल सामाजिक जीवन को जो प्रश्न निरन्तर चुनौती दे रहे हैं उनके वास्तविक रूप को स्पष्ट भाव से समझाने में यह पुस्तक बहुत उपयोगी सिद्ध होगी।"

श्रेष्ठ मनीषी डा० भगवानदास का इस उपन्यास के सम्बन्ध में निम्नलिखित मत है :—

"इन्दुमती एक महान् कृति है, कनेवर और वर्षा विषय दोनों ही दृष्टियों से। श्री प्रेमचन्द की, जिनको साहित्यिक समाज ने 'उपन्यास-सम्राट' की पदवी दी है, प्रायः सभी छोटी-बड़ी कहानियों और कथाओं को मने पड़ा है। किन्तु बहुविध विविधता और मनोविश्लेषण की दृष्टि से उनका कोई भी आन्धानक—'मेवागदन' या 'कर्मभूमि' अथवा 'रगभूमि' जो उनके सबसे बड़े ग्रन्थ हैं—इन्दुमती की स्पर्धा नहीं कर सकती। पुस्तक के कई प्रश्न, कदाचित् कोई अन्य सुयोग्य कथाकार भी लिख सकता किन्तु इन्दुमती के साथ अपने मन का इतना पूर्ण तादात्म्य करके कल्पना द्वारा उसे अपनी मानस-भूमि पर प्रतिष्ठित करके उसकी निरन्तर परिवर्तमान मनोदशाओं का, तथा परस्पर-विरोधी विचारों, भावनाओं, चामनाओं और क्रियाओं के बीच झूलती हुई उसकी अस्थिर चित्त-वृत्तियों का ऐसा अद्वितीय और मार्मिक निरूपण करने के लिए केवल योग्यता ही नहीं, अपितु उत्कृष्ट प्रतिभा (जीनियस) भी चाहिए।"

प्रसिद्ध साहित्यिक डा० बेरियर एल्विन ने इस उपन्यास के सम्बन्ध में लिखा है :—

"It is a very great achievement, and I am filled with admiration both for author's deep knowledge of human nature as well as for the Literary power and grace

with which he has expressed it. It is also most refreshing to read so frank and open a discussion of many problems which the timid avoid ”

भारत के उपराष्ट्रपति और विश्व के एक मान्य तत्त्ववेत्ता डा० राधाकृष्णन ने इन्दुमती की सुन्दर व्याख्या अंग्रेजी के एक ही वाक्य में कर दी है —

“It mirrors our social and political life with great ability and vast learning.”

इसमें सन्देह नहीं कि विचार-धारा की दृष्टि से भी और औपन्यासिक कला की दृष्टि से भी हिन्दी के उपन्यास-साहित्य में यह उपन्यास बेजोड़ है। सूक्ष्म अध्ययन, संयम और सामाजिक हितैषणा के सम्मिलित सहयोग ने इसे सौन्दर्य सम्पन्न, सतुलित और लोकोपयोगी स्वरूप दे दिया है। हिन्दी-उपन्यास-लेखन के क्षेत्र में यह कृति एक नवीन लेखन-शैली लेकर प्रस्तुत हुई है, और यद्यपि यह तो नहीं कहा जा सकता कि उक्त शैली का प्रचार हिन्दी में हो सकेगा, तथापि यह तो निर्विवाद है कि उसका व्यक्तित्व हिन्दी उपन्यास की समस्त शैलियों से पृथक् रहेगा।

भारतीय समाज की राजनीतिक स्वाधीनता तथा भारतीय व्यक्ति की मानसिक स्वाधीनता—इन दो प्रश्नों को लेकर इन्दुमती का कथानक अग्रसर हुआ है। ये दोनों ही प्रश्न इन्दुमती के जीवन में अन्योन्य सम्बन्धित हैं और यदि हमें इन्दुमती के जीवन को समझना है तो हमें चाहिये भारतीय स्वतन्त्रता-सघर्ष की पृष्ठभूमि में उसे रख कर हम समझें, साथ ही भारतीय व्यक्ति जिन मानसिक हलचलों के बीच से चल रहा है, उससे भी पृथक् करके हम उसके जीवन के मर्म को हृदयगम नहीं कर सकेंगे।

भारतीय समाज के सामने स्वतन्त्रता की समस्या तो कठिनाइयों से पूर्ण थी ही, इन्दुमती के पिता वकील अवधविहारी लाल ने व्यक्ति की मानसिक स्वतन्त्रता के प्रश्न को भी भूलभुलैया से भरी एक पहेली के रूप में प्रस्तुत कर दिया। ब्रिटिश शासन के अधीन भारत की जैसी परिस्थिति थी, उसे देखते हुए उसका स्वतन्त्र होना टेढ़ी खीर थी, इसी प्रकार अवधविहारी लाल ने व्यक्ति के मानसिक स्वातन्त्र्य का प्रश्न जिस रूप में प्रस्तुत किया वह व्यक्ति और समाज का पूर्ण और सर्वथा स्पष्ट समन्वय लेकर न चला, इसने इस भ्रम को उत्पन्न किया कि सम्भवतः समाज उपभोग्य है और व्यक्ति उपभोक्ता। जैसे सघर्ष और प्रेम से कथानक को शक्ति और विस्तार की प्राप्ति होती है, वह प्रचुर परिमाण में इन्दुमती उपन्यास को मिल गया

श्रीर पुनः के मन्त्र में जो प्रियोकी नाथ ने हूँ 'धमेद-भाषना-विकारा' के रूप में जो रूप प्राप्त हुआ, वही हमारे सम्पूर्ण समय का समन करता है। 'धमेद-भाषना-विकारा' के स्तर पर पहुँच कर ही हम भारतीय स्वाधीनता को हमनगत और मुरझित कर सकते हैं तथा उसी के द्वारा व्यक्ति की मानसिक अवस्थिति का निराकरण करने में भी समर्थ हो सकते हैं।

इस उपन्यास की बहुत बड़ी विशेषता यह है कि इनकी नायिका इन्दुमती ययायं तटवो के बहुत निकट पहुँच कर भी उनके गले में गिरी नहीं। योरभद्र के प्रति उसकी तीव्र भावना के कारण के भीतर एक गहनतम भाविक स्पर्श उत्पन्न हो गया था, किन्तु वहाँ केरा के रचना-कीर्तन ने वह बाल-बात बनी।

इस उपन्यास के भीतर जहाँ कहीं वर्णन-सापेक्ष अवसर उपस्थित हुए हैं, लेखक ने निरामक शैली की बहुत सुन्दर नियोजना की है, जिसमें पात्रों का स्वभाव बहुत स्पष्ट होकर सामने आया है, और उनके कार्य-कलाप के प्रति आकर्षण बढ गया है। अत्यन्त गद्य में यह कहा जा सकता है कि लगभग एक गहन पात्रों का यह 'इन्दुमती' उपन्यास मेढ जी की अत्यन्त गहन कृति है। और अच्छा होता, यदि वे हमें इन्दुमती के रंग के दो-चार उपन्यास और दे सकते, उमने यह नाम होता कि हिन्दी साहित्य में उनकी शैली की पूर्ण प्रतिष्ठा होनी तथा उनका प्रचार भी द्रुत गति में सम्भव होता। किन्तु, मेढ जी की जितनी गति नाट्य-कला के विकास की ओर है, उतनी साहित्य के अन्य किसी घण की पुष्टि की ओर नहीं। इसमें मन्देह नहीं कि हिन्दी नाटक की भी उनकी चेष्टाओं की बहुत अधिक आवश्यकता है और हिन्दी साहित्य का कोई हितैषी यह नहीं चाहेगा कि उस क्षेत्र की भाँति करके वे केवल उपन्यास लिखने में प्रवृत्त हों। हिन्दी नाटक हिन्दी उपन्यास की अपेक्षा कम मधुर भी है, ऐसी अवस्था में उनकी प्रति और परिपुष्टि की ओर उनका चला मर्यादा उचित है। मच बात तो यह है कि हिन्दी नाटक की उनकी विचार-गता और भाव-प्रवाह की वर्तमान समय में अनिवार्य अपेक्षा है।

नाट्य-कला सम्बन्धी मत

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र तथा उनके समनामयिक नाट्यकारों ने पौराणिक, ऐतिहासिक एवं अपने समय की सामाजिक परिस्थितियों में अपने नाटकों के लिए नानवी का चयन किया था, थोड़े-बहुत परिवर्तनों के साथ यही प्रवृत्ति परवर्ती नाटककारों में भी दिखाई पड़ती है। स्वर्गीय बाबू जयशंकर 'प्रसाद', श्री हरिकृष्ण 'प्रेमी' तथा अन्य कई नाटककारों ने ऐतिहासिक नाटक लिखने की परम्परा का निर्वाह प्रशुभ बनाये रखा है। श्री उदयशंकर भट्ट ने पौराणिक नाटक लिखने में अनेक योगदान

का परिचय दिया है, साथ ही ऐतिहासिक और सामाजिक नाटक रचना का प्रयास भी उन्होंने किया है। इन सभी नाटककारों की एक प्रवृत्ति यह देखने में आती है कि इनके पौराणिक और ऐतिहासिक पात्र भी वर्तमान सामाजिक आदर्शों के ढाँचों में ढले होते हैं। यह सर्वथा स्वाभाविक भी है, उच्च कल्पना और अनुभूतियों से आन्दोलित होने वाला कोई भी सहृदय साहित्यकार सामाजिक परिस्थितियों से उदासीन नहीं हो सकता। किसी न किसी रूप में वे अपना प्रभाव उसकी कृतियों पर डालेंगे। अधिकांश हिन्दी साहित्यकारों की समाज-सम्बन्धी जो प्रतिक्रियाएँ उनकी साहित्यिक कृतियों में व्यक्त हुई हैं, वे शोचनीय प्रसंगों के प्रति करुणा-भाव की रही हैं। राष्ट्रीय जागरण ने अनेक दुर्बलताओं और अपूर्णताओं का उद्घाटन किया, जिन्हें अपनी कृति में झलका देना तथा उनका एक समाधान भी उपस्थित करना आवश्यक समझ कर उक्त नाटककारों ने अपनी रचनात्मक प्रकृति और प्रतिभा का परिचय दिया। जो प्रहसनात्मक नाटक लिखे गये उनका उद्देश्य भी अन्ततोगत्वा करुण भाव को ही अभिव्यक्त करना रहा। किन्तु ज्यों-ज्यों पाश्चात्य साहित्य का सम्पर्क हिन्दी नाटककारों को अधिकाधिक मात्रा में प्राप्त हुआ, त्यों-त्यों उनमें से अनेक वहाँ के विकृत प्रभावों के वशीभूत होने लगे। पाश्चात्य साहित्य में भी यथार्थवाद मूलतः विकृत भावनाओं के प्रसार के लिए नहीं, बल्कि साहित्यिक कृतियों की, अतिशयता को प्राप्त निराधार आदर्शवादिता और भावुकता को सयत स्वरूप देने ही के लिए अस्तित्व प्राप्त कर सका था, एक सीमा तक हमारे यहाँ भी यथार्थवाद के इस रूप में क्रियाशील होने के लिए बहुत अधिक गुंजाइश थी और अब भी है। किन्तु इस कारण कि निर्माण की शक्ति रखने वाला साहित्य सदैव साधनापूरक होता है, इस ओर न पाश्चात्य साहित्य में ही अधिक समय तक अभिरुचि बनी रही और न अनुसरणशील आधुनिक हिन्दी साहित्यिक की लेखनी यथार्थवाद के विकृत स्वरूप की ओर अधिक उन्मुख होने की स्वाभाविक प्रवृत्ति को रोक सकी। विज्ञान की प्रगति ने मनुष्य में अपनी शक्ति का अहंकार उत्पन्न कर दिया; जीवन के नैतिक मूल्यों का अघ पतन हो गया, समाज में उपेक्षित 'लघु' ने महत्ता प्राप्त की और विकारग्रस्त 'महान्' विरोधी आलोचना का पात्र बना, इन सबका सम्मिलित प्रभाव एक ऐसी संस्कृति को जन्म देने में सफल हुआ जो दिनो-दिन प्रबल होती जा रही है, जिसमें 'अर्थ' और 'काम' की महिमा सर्वोपरि है तथा अन्य सभी बातें गौण हो गई हैं। फलतः रचनाकार के जीवन की पूर्णता से प्रसूत होने वाली करुणा की धारा मरुभूमि में विलीन होती जा रही है और जीवन के खोखलेपन को अधिकाधिक शोचनीय बनाने वाली अतृप्ति और कामुकता सर्व-प्रधान स्थान ग्रहण करने की घोषणा कर रही हैं। पराधीनता के संस्कारों में जकड़ा हुआ, मौलिक चिंतन की

मन्त्रि मे रहित भोग्य श्रेणी का द्वितीय साहित्यिक मन्त्रि ऐसे गानावरण में धरना मिर उँका न रग मरता तो यह तनिक भी साधन्य की बात नहीं है ।

कला का यह कर्तव्य है कि यह प्रकृति और कर्मभूता को भी ऐसे स्तर पर पहुँचाये, जहाँ ये मनुष्य के व्यक्तित्व की वस्तुओं में मुक्ति प्रदान करे, यह नहीं कि और भी अधिक वस्तुओं की एकत्र कर उनकी सारी प्रगति ही को रोक दे । किन्तु कला के नाम पर अदभुत, सर्वथा स्वतन्त्र साहित्य-मूजन में प्रवृत्त होने की घोषणा करने वाला, कलाकारों का एक ऐसा दल द्वितीय जगत् में अवनतीर्ण हुआ है जो जीवन के प्रति किसी प्रकार का उत्तरदायित्व नहीं रखना चाहता; यही नहीं, भोगवाद के प्रति आत्म-गमर्गण करने में ही कला की समस्त विद्येताओं की सम्पूति समझना है । नाटक के क्षेत्र में समस्या-नाटकों की मूर्ति का प्रयास रिया गया है और ह्वन एवं वर्तमान के न साक्षित अनुसरण का आनन्द द्वितीय पाठकों के समक्ष उत्पन्न करने की चेष्टा की जा रही है । किन्तु सब बात यह है कि कलिया समस्याओं को यहाँ बिटाने का प्रयत्न हो रहा है जहाँ उनके लिए किसी प्रकार की भूमि तैयार नहीं है । हमारे दल और समाज में समस्याएँ न हो, तो बात नहीं; वैयक्तिक और सामाजिक समस्याओं की हमारे यहाँ कभी नहीं है, किन्तु स्थूल नाट्यारी, भोगवादी दृष्टिकोण के कारण वे हमारे दृष्टि में आती नहीं और उन समस्या में हमें यूरोप, अमरीका आदि में जाकर यही की समस्याओं को यहाँ माँग लाना पड़ता है । आदर्श तो यह होता है जब इन नाट्यकारों में ऐसे लोग भी मिलते हैं जो भारतीय मरुति का दल भरने पर भी आध्यात्मिक विनिष्टताओं को छोड़ मरुत नहीं देते तथा अपने नाटकों की परिणति पर भौतिक दृष्टिकोण का उचित से अधिक प्रभाव पड़ने देते हैं ।

सन्तोष की बात है कि नेठ गोविन्दराय जी की रचनाएँ उक्त प्रकार के रोगों में मस्त नहीं हैं, अनुमती में हम देखते हैं कि यथार्थ में बहुत निचले स्तरों तक उभे उतार ले जाकर भी उन्होंने हम से उसकी रक्षा कर ली और 'नखरे का भूया माँक को घर पहुँच जाय तो उसे भूया नहीं कहते'—इन कहावत के अनुसार जब अविश्वेक और अद्वैतता के अनेक धक्के खाने के अनन्तर उसे हम जीवन-मरण के निकट पहुँचती पाते हैं तब हमें उसके पिछने गारे प्रसार भूल जाने हैं ।

नाटक-रचना के क्षेत्र में तो नेठ जी को और भी अधिक सफलता प्राप्त है । उन सम्पन्न में जो बात सब में महत्त्वपूर्ण है, यह यह है कि उन्होंने भारतीय समाज के विकासकारक तथा हानिकारक तत्वों को अच्छी तरह पहचाना और जब कि अन्य नाटककार प्रायः कृत्रिम भूय उत्पन्न करने की चेष्टा करते हैं, उन्होंने प्रकृत भूय से जीवन की ओर ध्यान दिया, समस्याओं पर चोट की, साधनविषय दुर्लभाओं के प्रतीक छोटे त्रिवे, धनिक के सरल और सरल बातों को प्रगटित किया ।

गोविन्ददास जी की नाट्य-कला के सम्बन्ध में अपने विचार प्रगट करते हुए श्री रामचरण महेन्द्र ने ठीक ही लिखा है “टेक्नीक की दृष्टि से सेठ जी युगान्तरकारी वर्ग के जाण्वल्यमान नक्षत्र हैं। ‘साहित्यिकता तथा सूक्ष्म अन्वेक्षण के अतिरिक्त आपका सबसे बड़ा गुण नाटको का रगमचीय विधान है। सफल अभिनय के लिए इनमें सतत गतिमान कथानक और जीवित कथोपकथन है।” इस सम्बन्ध में सुप्रसिद्ध समीक्षक गुलाबराय जी का मत है—“नये नाटकीय प्रयोग करने में सेठ जी बड़े कुशल हैं।” गोविन्ददास जी के अनेक नाटक अनेक विश्वविद्यालयों के पाठ्यक्रम में नियुक्त हैं। अनेक का अन्य भारतीय भाषाओं में अनुवाद हुआ है, कुछ का अंग्रेजी में भी और इन अंग्रेजी अनुवादों में से “दि किंग एण्ड दि बैंगर मेड” नामक एकांकी नाटक न्यूयार्क में भी बड़ी सफलता के साथ खेला गया है।

५ महीनो में १४ नाटक

यहाँ यह भी कह देना उचित होगा कि भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र की सी ही सत्वर लेखन-शक्ति उनमें विद्यमान है। अनेक नाटकों के लिखने में उन्होंने जितना कम समय लिया है, उसे जानने पर आश्चर्य होता है। अभी कोई पाँच महीने पूर्व तक सेठ जी के पचासी नाटक थे। कुछ मित्रों के सुझाव पर उन्होंने पन्द्रह नाटक और लिख कर शतक पूर्ण करने का निश्चय किया और पाँच महीने में ही अन्य कार्यों के करते हुए इन पन्द्रह में से चौदह नाटक लिख डाले। इन चौदह नाटकों में एकांकी केवल ६ हैं, शेष आठ पूरे नाटक हैं, तीन, चार और पाँच अंकों के। सेठ जी अपना सौवाँ नाटक महात्मा गांधी की जीवनी पर लिख रहे हैं। बड़े से बड़ा नाटक लिखने में उन्हें शायद ही कभी एक सप्ताह से अधिक लगा हो। फिर इतना अधिक लिखने पर भी उनके नाटक एक विशिष्ट उच्च स्तर के होते हैं। उनका कोई भी नाटक कथा, पात्र, विचार अथवा कथोपकथन में दूसरे से नहीं मिलता, हर नाटक का कथानक, चरित्र-चित्रण, विचार-सरणि, कथोपकथन एक दूसरे से भिन्न, किसी क्षेत्र में भी पुनरुक्ति नहीं। अपने नाटकों को उन्होंने आधुनिकता की वेश-भूषा से, दूषित न करके, अलंकृत किया है। उन्होंने पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक सभी क्षेत्रों

(१) इन चौदह नाटकों के नाम हैं—विजयवेल्लि, ‘सिंहलद्वीप, भिक्षु से गृहस्थ और गृहस्थ से भिक्षु, अशोक, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, रहीम, महाप्रभु वल्लभाचार्य भविष्य-वाणी, उठाओ खाओ खाना, पाप का घड़ा, महाकवि कुंभनदास, महर्षि की महत्ता, चंतन्य का सन्यास, परमहंस का पत्नी-प्रेम। इनमें प्रथम आठ पूरे और शेष ६ एकांकी हैं। ‘भविष्य वाणी’ और ‘उठाओ खाओ खाना’ दो प्रहसनों को छोड़कर शेष ऐतिहासिक अथवा किसी सत्य घटना पर आधारित हैं, ये नाटक शीघ्र ही प्रकाशित होंगे।

ने अपने नाटकों के लिए विषयों का निर्वाचन किया है और प्राधुनिकता की प्रतिष्ठा में नव रंग भरने की चेष्टा की है, किन्तु उनका यह प्रयत्न उतनी ही दूर तक गति-शील हुआ है, जितनी दूर तक उन्हा गतिशील होना उचित ही नहीं, कलात्मकता की दृष्टि में भी अनिवार्य आवश्यक है, क्योंकि भिन्न युग में अवस्थित होकर भी यदि हम अपने प्रस्तुत विभिन्न जीवन का, प्राचीन नमूनों के चित्रों से किन्ति संस्कार न कर ले तो हमारे हमारी कलाकारिता नहीं प्रकट होगी केवल हमारा अनाडीपन सिद्ध होगा।

हमारे प्रस्तुत जीवन में जो प्राचीन ऐतिहासिक अथवा पौराणिक पात्र युगों का अन्तर लेकर उपस्थित हैं, कलात्मक कृति में उन्हा उपयोग उम अवस्था में अत्यन्त आवश्यक हो जाता है जब हम देखते हैं कि उम पात्र में कलात्मक कृति का दर्शक अथवा पाठक कल्पना-जात चित्रित सम्बन्ध स्थापित कर चुका है। उदाहरण के लिए राम और कृष्ण को ले लीजिए, कनेटो व्यक्तियों के मानसिक जगत में इन दोनों महापुरुषों की काल्पनिक मूर्तियाँ विद्यमान हैं। हम चाहें तो इनका महाग नेकर महदय को बहुत सीधता और सरलता के साथ रम-दशा को पहुँचा दें। किन्तु वास्तव में यह कार्य उतना सरल नहीं है जितना सरल प्रतीत होता है, क्योंकि हमें सफलता प्राप्त करने के लिए कलाकार में उच्च कोटि की रचनात्मक कल्पना की आवश्यकता होगी है। उसमें यह विवेक भी होना चाहिए कि अपनी गुणानुसंग सन्तुलन-प्रक्रिया में कितनी दूर तक जाकर वह निषेधात्मक प्रवृत्तियों के प्रभाव में बचा रह सक्ता है। सेठ जी की नाटक-रचना की यह बहुत बड़ी सफलता है कि उन्होंने अपने नाटकों में जहाँ कहीं संस्कार करके पात्रों को उपस्थित किया है अथवा नवीन, कल्पित पात्रों की नियोजना की है, वहाँ रस के परिष्कार में महायता ही पहुँची है, उसमें बाधा नहीं उत्पन्न हुई है।

अन्य कई नाटककारों की तरह सेठ जी ने अपने नाटकों के लिए पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक क्षेत्रों से विषयों का चयन तो किया ही है, पर अपने ही ढंग पर उन्होंने समस्य-नाटकों का भी प्रणयन किया है। 'अपने ही ढंग पर' शब्दों का प्रयोग हम इसलिए कर रहे हैं कि वे उन समस्या नाटककारों की पद्धति से अनुयायी नहीं हैं, जो पर बावों की भूल की ओर ध्यान न देकर नये रस-रंग को भूल की गलत में मूलेष, भ्रमनीका आदि का भ्रमण करते हैं और 'भूल' के नाम पर नहीं-गनी बोर्ड भावना साकर उने हृदय में स्थान देने के लिए पर बावों को शिथिल करना चाहते हैं। सेठ जी ने अपने समस्या नाटकों में भावत्व की, भारतीय समाज की, समस्याओं की और महदय-जनों का ध्यान आकर्षित किया है।

पौराणिक नाटक

उनके प्रकाशित नाटको में कर्त्तव्य और कर्ण प्रमुख पौराणिक नाटक हैं। नाटककार अपनी कल्पना-शक्ति के द्वारा प्राचीनयुगीन पात्रों को प्रस्तुत युग में किस प्रकार व्यवस्थित करता है, इसका परिचय हमें 'कर्त्तव्य' नाटक में उनके द्वारा प्रस्तुत राम, कृष्ण और राधा के मूल्यांकन से प्राप्त होता है। राम मर्यादा-पुरुषोत्तम हैं, नैतिकता के प्रतीक हैं, लेखक को उनके प्रति भय-मिश्रित श्रद्धा हो सकती है, किन्तु उनको वह हृदय का पूर्ण प्रेम प्रदान नहीं कर सकता, प्रेम तो वह कृष्ण ही को दे सकता है, जिनमें राम के अनुशासन के स्थान पर प्रेम की प्रथम महत्ता दिखायी पड़ती है, किन्तु कृष्ण में भी आत्म-दर्शन-जन्य गाम्भीर्य है, जिससे आकर्षण अधिक होने पर भी तादात्म्य सम्भव नहीं होता, लेखक को यह ऐकात्म्य तो राधा के व्यक्तित्व ही के प्रति प्राप्त होता है, क्योंकि वह दुर्बल से दुर्बल व्यक्ति के अनुराग का प्रतिनिधित्व करती हुई कृष्ण की ओर उन्मुख होती है, निर्वाध एकाकार के ही कारण लेखक ने राधा के व्यक्तित्व का अकन रसाद्रं होकर किया है। डॉ० हजारीप्रसाद जी द्विवेदी ने ठीक ही कहा है—“नख से शिख तक प्रेम मे पगी हुई आनन्द-परायणा राधा का चित्रण नाटक की अन्यतम सफलता है।”

श्रीकृष्ण के चरित्र चित्रण में सेठ जी ने एक नवीनता का समावेश किया है— ऐसी नवीनता जो श्रीकृष्ण के व्यक्तित्व से सर्वथा मेल खाती है, किन्तु जिसकी ओर अन्य किसी की दृष्टि पहुँच नहीं सकी थी। यह सभी जानते हैं कि जरासन्ध के आक्रमणों से त्रस्त होकर श्रीकृष्ण भाग कर द्वारिका चले गये थे, किन्तु इस पलायन में निहित गूढ़ रहस्य का उद्घाटन करना सेठ जी की प्रतिभा के लिए ही सुरक्षित था। उन्होंने अपने 'कर्त्तव्य' नाटक में यह समझाने की चेष्टा की है कि श्रीकृष्ण के भागने का कारण कायरता नहीं थी, वरन् वे अपने इस कार्य द्वारा जरासन्ध को आश्वस्त करना चाहते थे कि अब वह विशिष्ट पराक्रम-सम्पन्न हो गया है और अब उसे उन पर आक्रमण की आवश्यकता नहीं है। 'महाभारत' में युधिष्ठिर के सामने श्रीकृष्ण ने जरासन्ध के भय से मथुरा को छोड़कर द्वारिका को चले जाने की स्वीकारोक्ति की है, उसके रहते हुए भी उनके ऐश्वर्य के सम्बन्ध में किसी को सदेह नहीं हुआ, किन्तु समुचित व्याख्या के अभाव में औसत श्रेणी का मनुष्य यह कह सकता है कि श्रीकृष्ण के भागने के मूल में कायरता थी। सेठ जी की व्याख्या ने श्रीकृष्ण के त्याग-विशिष्ट ऐश्वर्य को, उनके प्रकृत रूप को दृष्टि प्रदान कर दी।

ऐतिहासिक नाटक

ऐतिहासिक नाटको में उनके जो नाटक प्रकाशित हो चुके हैं, उनमें हर्ष, शशिगुप्त, शेरशाह और कुलीनता उल्लेख योग्य हैं। इनमें से कुलीनता और शेरशाह

में निरक्त को विशेष तकनीक प्राप्त हुई है। 'कुलीन' में भी गेड जी ने गायत्री गायना-
यक्ति का अच्छा परिचय दिया है। ऐतिहासिक कथा तो नाट्योत्पत्ति बनाने के लिए,
कथानक को सुन्दर प्रवाह, प्रगति, मुत्तोलपन देने के उद्देश्य में उन्होंने उसमें 'चण्डी'-
'देवदत्त' 'देवानुन्दरी' एवं 'चिन्मयाबाला' इन चार कल्पित पात्रों की नियोजना की है।
इन नाटक में रसात्मकता की यथेष्ट रूप में रक्षा हुई है। मार ही निरक्त ने यशस्वान्त
अपने सामयिक विचारों का भी सन्निवेश कर दिया है। इन दृष्टि से निम्नलिखित
स्वयं अवलोकनीय है—

(१) "क्षमा में जो महत्ता है, जो बोधार्थ है, वह क्रोध और प्रतिकार में कहां ?
प्रतिहिंसा हिंसा पर ही आघात कर सकती है, उधारता पर नहीं।"

...यदुराध (अंक ४, पृ० १)

(२) "संसार में कर्म ही मुख्य है और कुलीनता कर्म पर निर्भर रहती है।"

...विजयसिंह देव (अंक ४)

(३) "जिन्हें वैधव्य प्राप्त हो गया है और जो एक पवित्र यत्न के कारण अपना
सारा जीवन महान् संघर्ष एवं अव्युत्त स्वायं त्याग से व्यतीत कर समस्त संसार
को संघर्ष तथा त्याग का जीता-जागता उदाहरण बना रही हैं...उनका शुभ
तथा मंगलकारी अवसर पर उपस्थित होना अशुभ और अमंगल ? कृतघ्नता
की भी सीमा होती है।"

...सुरभि पाठक (अंक ४, दृश्य ५)

'शेरशाह' नाटक में तो गोविन्ददान जी की कल्पना-यक्ति का चमत्कार देखने
ही बनता है। शेरशाह जो पहले शेर खाँ और उसने भी पहने 'फरीद' नामवाली 'ग',
चुनार के सूवेदार ताजखानों को मारकर उसकी बीबी लाडवानू से विवाह कर लेता है।
सयोग से ताजखानों की पत्नी होने के पहने ही वह शेरशाह के छोटे भाई निजाम के
प्रेम-जाल में पड़कर हृदय खो चुकी थी। शेरशाह की पत्नी होने पर वह अपने मोमें
हुए निजाम को फिर पा जाती है, किन्तु दुर्बल हृदय निजाम उसे अपना लेने का
साहस मग्न नहीं कर सका, फलतः लाडवानू का प्रेम निष्फल और जीवन निराश्रय
हो गया है। किन्तु लेखक ने लाडवानू के प्रणय की पवित्रता और उसके श्रीचिन्म के
नमस्ते में लाडवानू के द्वारा जो तर्क उपस्थित कराये हैं, वे असाध्य हैं और इसी
कारण नाटकीय व्यवधान को सहृदय के हृदय में गड़ने वाला चोटाना बना देने के।
अभागिनी लाडवानू की बातें सुनिष्ठा—

"सच्ची मुहब्बत के बाव एक दूसरे से मिलने, एक दूसरे में बात करने की
इच्छा तो कुदरती चीज है। और यह सब चीजें गिराती नहीं; एक दूसरे को कभी

लाती हैं। हमारे दिल एक दूसरे को चाहते हैं, लेकिन इनके जरिए तो हमारे जिस्म ही हैं... शफल वालों की मुहब्बत में दिलों का मिलना तो तब तक अधूरा ही रहता है जब तक जिस्म भी न मिल जायें। अगर मुहब्बत के भी अगर शीहर और बीबी के जिस्मों का मिलना नापाक नहीं, वह गिराने वाली चीज नहीं, तो जिनमें सच्ची मुहब्बत है और उस मुहब्बत की वजह से जो एक-दूसरे के नजदीक आने के लिए एक दूसरे से मिलना चाहते हैं, उनकी यह बातें नापाक और गिराने वाली कैसे कही जा सकती हैं ?”

पौराणिक और ऐतिहासिक पूरे नाटको के अतिरिक्त सेठ जी ने पौराणिक और ऐतिहासिक एकाकी नाटक भी लिखे हैं।

सामाजिक नाटक

‘प्रकाश’, ‘सेवापथ’ और ‘सिद्धान्त स्वातन्त्र्य’ सेठ जी के वे प्रकाशित सामाजिक नाटक हैं, जिनका प्रधान उद्देश्य राजनीति है। सामाजिक नाटकों ही के अन्तर्गत उनके समस्या नाटक हैं, जिनमें से किसी में राजनीतिक उद्देश्य प्रधान है तो किसी में आर्थिक, किसी नाटक में वैयक्तिक नैतिकता ने महत्व प्राप्त कर लिया है, तो किसी नाटक में वैयक्तिक आर्थिकता ने और किसी नाटक में वैयक्तिक मानसिकता ने।

इन्हीं विविध उद्देश्यों को लेकर सेठ जी ने बहुत बड़ी संख्या में एकाकी नाटक लिखे हैं, जो ‘सप्तरश्मि’, ‘अष्टदल’, ‘एकादशी’, ‘पंचभूत’, तथा ‘चतुष्पथ’ नामक संग्रहों में संकलित हुए हैं। यह स्मरणीय है कि ‘स्पर्धा’ नामक सामाजिक एकाकी नाटक को लेकर ही सेठ जी ने एकाकी नाटकों के क्षेत्र में प्रवेश किया था। इसका अवलोकन करके ही सेठ जी के सम्बन्ध में स्वर्गीय प्रेमचन्द जी ने अपनी निम्नलिखित सम्मति प्रकट की थी—

“स्पर्धा सेठ जी की पहली रचना है जो हमारी नजरों से गुजरी। इसके बाद इस सामाजिक नाटक ने हमारी यह धारणा मजबूत कर दी कि सामाजिक नाटक ही आपका क्षेत्र है।”

इसमें सन्देह नहीं कि पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों को लिखने में यदि सेठ जी की रचनात्मक प्रतिभा को श्रद्धा और अध्ययन अथवा केवल अध्ययन का अवलम्ब लेना पड़ा है, तो सामाजिक नाटकों के निर्माण में ऐसा प्रतीत होता है कि उनके प्राण उनमें धुल-मिल गये हैं, न किसी अवलम्ब की आवश्यकता रह गयी है और न किसी प्रकार का व्यवधान ही उनके सामने दिखायी पड़ता है, जिस सरलता और स्वाभाविकता के साथ मछली नदी या तालाब में तैरती है और चिड़िया आकाश में उड़ती है, उसी सरलता और स्वाभाविकता के साथ सेठ जी सामाजिक नाटकों की रचना करते हैं।

मैं कह आया हूँ कि हमारे देश और नमोज में यही की जनजाति और मिट्टी में उत्पन्न होने वाली 'भूख' वर्तमान है, उनकी उपेक्षा करना नया मान समुद्र पार जाकर नकली 'भूख' लाने और यहाँ के प्रतिष्ठित वातावरण में भी उसे आरोपित करने के लिए आग्रहशील होने की आवश्यकता नहीं है। मैं यह भी कह चुका हूँ कि मेठ गोविन्ददास जी ने इस देश के मानव-जीवन में जहाँ तोतलापन है, जहाँ नीरसता है, उन स्थल को पहचाना है और अपनी रचना द्वारा उसे औरों को भी समझाने का प्रयत्न किया है। यह एक बहुत बड़ी सेवा है जिसे सम्पन्न करने के लिए मस्कार, अनुभव आदि सभी बातों की दृष्टि से जितनी उपयुक्तता उनमें है, उतनी शायद ही किसी अन्य लेखक में पायी जा सकेगी। मेठ जी के सभी सामाजिक नाटकों और एकांकियों की चर्चा यहाँ सम्भव नहीं है। उनमें जो विशेष उल्लेख योग्य हैं, उन्हीं के सम्बन्ध में कुछ कहा जायेगा।

मेठ गोविन्ददास जी पिछले चालीस वर्षों में भारतवर्ष के बड़े में बड़े नेताओं के कथों से कथा लगाकर देश की सेवा करते आ रहे हैं। उस लम्बी अवधि में उन्हें न जाने कितने उद्यान-भोजों में सम्मिलित होने का अवसर मिला होगा। कभी-कभी ऐसा भी हुआ होगा कि किसी उल्लाही नवयुवक ने ऐसे चाटुकारिता-प्रेरित आग्रहों में देशहित की सच्ची बात कहकर रंग में भग कर दिया हो। गवर्नर की पार्टी देने वाले 'राजा अजयसिंह' तथा उसका विध्वंस करने वाले 'प्रकाश' जैसे पात्र उन्हें ऐसे ही अनुभव से मिले होंगे। 'प्रकाश' नामक नाटक के उपक्रम में दिखाया गया है कि मिट्टी के बर्तनों की दुकान में घुसकर एक सांड ने बर्तनों को तोड़-फोड़ जाना, 'प्रकाश' ने 'राजा अजयसिंह' की स्वार्थ-सिद्धि की दुकान में प्रवेश करके डगी प्रकार गर्वनाश का दृश्य उपस्थित कर दिया। 'सेवागंध' में प्रधान पात्र 'दीनानाथ' के माध्यम से सेवा का सच्चा मार्ग दिखाया गया है तथा 'शक्तिपाल' और 'मारगेट' जैसे चरित्रों का अवतारण करके विपथनामी, चरित्र-भ्रष्ट लोगों की नकली सेवा की पोल खोली गयी है। 'त्याग का ग्रहण' नामक नाटक में उच्च शिक्षा-प्राप्त, विन्तु पन-न्युन 'विमला' का साम्यवादी 'नीतिराज' से गांधीवादी नवयुवक 'धर्मध्वज' द्वारा उद्धार कराया गया है, तथा उसके माध्यम से नाटककार ने यह कहा है, कि भारतवर्ष में, धर्म्यात्म विज्ञान का पार्थिव विज्ञान एवं मनोविज्ञान में समन्वय होना चाहिए। अनर्थयोग आन्दोलन के दिनों में वकालत आदि का त्याग लोगों ने कभी-कभी कुछ सेवा-भाव में नहीं, वरन् हल्की श्रेणी की यशोपणा से प्रेरित होकर लिया। इसका एक निरूपण हमें 'दुख क्यों?' शीर्षक नाटक में मिलता है, जिसमें एक ओर तो 'यशपान' की नीच भावना से मिली हुई सेवा है, दूसरी ओर 'गरीबदाम' की सेवा है, जिसके चित्तनिष्पन्न

होने पर स्वयं 'यशपाल' की स्त्री सच्ची साक्षी देने और इस प्रकार 'गरीबदास' की रक्षा करने के लिए न्यायालय में उपस्थित होती है ।

खेद है, स्थानाभाव से अन्य सामाजिक नाटकों और एकाकी नाटकों के सम्बन्ध में अधिक लिखना सम्भव नहीं है । संक्षेप में इतना ही कथन यथेष्ट होगा कि इन सब का निर्माण सच्ची सेवा के प्रति अत्यन्त अधिक आग्रह का भाव लेकर किया गया है । अहिंसा की भावना लेखक के हृदय में सर्वोपरि रही है । सेठजी ने गरीबी का भी पक्ष किया है और विलासितापूर्ण जीवन की निन्दा की है । किन्तु गरीबी के लिए उस आग्रह को उन्होंने नापसन्द किया है, जिसमें परिस्थिति के प्रति सापेक्षता न हो, जो व्यावहारिकता से शून्य हो । अपने अनेक प्रहसनो और व्यंग-प्रधान नाटकों में उन्होंने कहीं सट्टेवाजों के हथकड़ों का उद्घाटन किया है, तो कहीं साम्राज्यवादी मनोवृत्तियों से प्रेरित अंग्रेज शासकों का । 'धोखेवाज', 'अधिकार लिप्ता', 'जाति-उत्थान', 'निर्माण का आनन्द', 'विटेमिन', 'फाँसी', 'बूढ़े की जीम', 'हगरस्ट्राइक', 'आई सी', 'यू नो', 'सुदामा के तड्डल' आदि एकाकी नाटकों में उन्होंने सामाजिक और राजनीतिक जीवन के छिपे हुए दोषों को रोचक और मनोहर ढंग से सब के सामने रख दिया है ।

कुछ विशेष नाटक

'नवरस' सेठजी का प्रतीक नाटक है, विकास नाटकीय सवाद है, स्नेह या स्वर्ग' गीति-नाट्य है, तथा 'पट्दर्शन' एकपात्रीय भाव-नाटक । इन रूपों के अतिरिक्त 'भूदान' भी उनका एक रूपक है, जिसमें आचार्य विनोबा भावे के भूदान-आन्दोलन का एक चित्र, जीवित नेताओं का आधार लेकर, अंकित किया गया है ।

पाश्चात्य नाटककार 'ब्राउनिंग', 'स्ट्रेंडबर्ग' तथा 'नील' की शैली का अनुसरण कर के सेठजी ने 'प्रलय और सृष्टि', 'अलबेला', 'शाप और वर' तथा सच्चा जीवन' नामक अन्य एकपात्रीय नाटक (मोनोड्रामा) लिखे हैं, जो 'चतुष्पथ' नामक अन्य संग्रह में संगृहीत हैं । इनमें पूँजीपति, क्रान्तिकारी, महाजन, जमींदार आदि शोषकों का चित्रण किया गया है । हिन्दी में इस प्रकार के नाटकों का श्रीगणेश सेठजी ने ही किया है । और सेठजी ने नाटक-लेखन के लिए जिस नवीनतम क्षेत्र का आविष्कार किया है, वह है जीवनी नाटक । 'रहीम', 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र', 'महाप्रभु वल्लभाचार्य', आदि नाटक लिखकर उन्होंने जीवनी-नाटकों की उपयोगिता भी प्रमाणित की है ।

भारतीय समाज का सिंहावलोकन

संक्षेप में, अपने नाटकों में सेठजी ने भारतीय समाज के प्रत्येक वर्ग पर दृष्टि डालने का प्रयत्न किया है और अधिकांश में विचार-धारा एवं कलात्मकता दोनों ही का सुन्दर समन्वय स्थापित करने में इन्हें सफलता मिली है । पौराणिक, ऐतिहासिक

श्रीर सामाजिक तीनों ही श्रेणियों के नाटकों को एक साथ रखना देना चाहते हैं। वह स्पष्ट हो जायगा कि सेठजी ने भारतीय समाज के समस्त जीवन का, अपने समस्त वर्षों से लेकर अब तक का, सिद्धान्तोंक और स्पष्टीकरण प्रस्तुत किया है। जिस निर्मल और निर्लिप्त भाव में प्रियेक एवं निष्ठापूर्वक रचनाकार के रूप में उन्होंने अपने कर्तव्य का पालन किया है, वह अपूर्व है और ये न केवल महान् साहित्यिकों की ओर से बधाई के पात्र हैं, बल्कि सम्पूर्ण भारतीय समाज की तरफ से भी उचित अधिकारी हैं। सेठजी की हिन्दी की निम्न नेताओं के उपाध में हिन्दी समाज ने उन्हें दो बार उनके प्रदेश के हिन्दी साहित्य सम्मेलन का तथा एक बार अखिल भारतीय हिन्दी साहित्य सम्मेलन का अध्यक्ष निर्वाचित किया और यह उनके लिए गौरव की बात है कि जिस समय भारतीय संविधान में हिन्दी राष्ट्रभाषा के पद पर आसीन हुई उस समय सेठजी अखिल भारतीय हिन्दी साहित्य सम्मेलन के अध्यक्ष थे। हिन्दी को राष्ट्रभाषा पद पर आसीन कराने का, बड़े से बड़े नेताओं के कोप की भी परवाह न कर, उन्होंने जो श्रमक परिश्रम किया है वह तो अब इतिहास की सामग्री हो गयी है।

सेठजी नाट्य के नाटककार इच्छन ने अधिकांश मितान्तों को स्वीकार करके उनका अनुसरण करते हैं, किन्तु कई बातों में आपने अपने निबन्ध 'नाट्य-कला की माता' में अपना स्वतन्त्र मत निर्धारित किया है। ये निम्नलिखित हैं—

(१) नाटक में गीतों की नियोजना होनी चाहिए।

(२) स्वगत-वचन (Soliloquy) और निगत वचन (Aside) दोनों ही रूपों का बहिष्कार उचित नहीं, निगत-वचन बरतना अधिक है, किन्तु तथा न स्वाभाविक है और उसका प्रयोग किया जाना चाहिए।

(३) एक ही नाटक में जहाँ कान-नकलन में बाधा उत्पन्न होती है, वहाँ प्रारम्भ में 'उपक्रम' और अन्त में 'उपसंहार' का प्रयोग किया जाय।

(४) जहाँ कान-नकलन की बाधा न हो, वहाँ भी 'उपक्रम' और 'उपसंहार' के प्रयोग से कोई हानि नहीं है, यही नहीं, उसमें लाभ है; उनके द्वारा नाट्य की सुन्दरता बढ़ाई जा सकती है।

प्रति में, नवल उपन्यासकार एवं नवल नाटककार सेठ साहिबदास की अपनी साहित्य-सेवा में निरन्तर प्रगति करें और भारतीय समाज उसमें उत्तरोत्तर उपरुत हो, ईश्वर से यही मेरी प्रार्थना है।

लक्ष्मीनारायण मिश्र की नाट्य-कला

—डॉ० देवराज उपाध्याय

पण्डित लक्ष्मीनारायण मिश्र जी के नाटको से मेरा परिचय एक विचित्र नाटकीय ढंग से हुआ। सन् १९३० में मैं इतिहास के एम०ए० का विद्यार्थी था। पढ़ने में युवक आश्रम के पास ही मढ़िया में रहा करता था। “युवक” विहार का एक-मात्र सर्वप्रथम क्रान्तिकारी मासिक पत्र था। जिन नवयुवको में हिन्दी-साहित्य के प्रति प्रेम था और जिनके हृदय में क्रान्ति की आग थी, नवयुवक आश्रम इनके लिये तीर्थस्थान था। विशेषतः बनारस विश्वविद्यालय के तरुण साहित्यिक तो सदा आते ही रहते थे।

मिश्र जी एक बार आये थे ‘सिन्दूर की होली’ नामक नाटक उन्होंने लिख लिया था। प्रतिलिपि करानी थी। परीक्षा सर पर खड़ी थी। पर मैंने ‘सिन्दूर की होली’ की प्रतिलिपि तैयार कर अपने को गौरवान्वित समझा। शायद वह मिश्र जी का दूसरा नाटक था। इसके पहले वे “भशोक” की रचना कर चुके थे। इन पच्चीस वर्षों में हिन्दी साहित्य के अन्य अगो की तरह नाटक का भी पर्याप्त विकास हो गया है और वह समृद्ध नज़र आता है। पर उस समय भारतेन्दु और प्रसाद ये दो ही नाम नाटक के क्षेत्र में याद किये जाते थे। भारतेन्दु को भी शायद लोग भूल चले थे। पारसी थियेट्रिकल नाटको की सस्ती चमक का इन्द्रजाल भी कम से कम साहित्यिक सुरुचि वालो के मन से उठ चुका था और वे प्रसाद जी के साहित्यिक नाटको पर लट्टू हो रहे थे। ऐसे ही अवसर पर मिश्रजी अपने नाटको को लेकर साहित्यिक क्षेत्र में अवतरित हुए।

अतः मिश्रजी के नाटको पर विचार करते समय प्रसाद की नाट्य-कला को हमें सदा सामने रखना होगा। साहित्य के विकास में सदा क्रिया और प्रतिक्रिया की श्रृंखला काम करती रहती है। प्रसाद जी स्वयं पारसी नाटको की प्रतिक्रिया-स्वरूप तथा डी० एल० राय के नाटको के रोमास से प्रेरणा ग्रहण कर नाटक-क्षेत्र में आये थे। उसी तरह मिश्रजी के नाटक का जन्म प्रसादजी की साहित्य पर अग्रवादिता काल्पनिक रगीली और अनभिनेयता की प्रतिक्रिया के रूप में इन्सान की प्रेरणा से हुआ था।

डा० दशरथ श्रोभा ने 'हिन्दी नाटक . उद्भव और विकास' में एक स्थान पर लिखा है कि "मिश्रजी का मत है कि प्रसाद के नाटकों में रमयच पर जो आत्म-हत्याएँ कराई जाती हैं, नवादों में जो अस्वाभाविकता पाई जाती है, प्रेम की अभिव्यक्ति में जो लम्बे भाषण कराए जाते हैं, कौमार्य को विवाह में श्रेष्ठ माना जाता है, कल्पना में जो उन्माद भरा रहता है, वह भारतीय नाटक-पद्धति के विरुद्ध है। इसी कारण वह अपने नाटकों में आत्महत्या, काव्यमय नवाद, प्रेमी-प्रेमिका के लम्बे भाषण और कौमार्य-महत्त्व एवं कल्पना में अतिरंजन को स्थान नहीं देने।" आलोचकों की इन पक्तियों ने तथा अपने नाटकों की भूमिका में यश-तन्त्र मिश्रजी ने जो पक्तियाँ लिखी हैं, उन से यह स्पष्ट है मिश्रजी प्रसाद ने भिन्न मान्यताओं को लेकर आये और ये मान्यताएँ ठीक प्रसाद के नाटकों के सिद्धान्तों के विरोध में उत्पन्न हुई थी।

यहाँ हम यही देखेंगे कि मिश्रजी ने हिन्दी नाटक-साहित्य के लिये क्या किया। उसमें उनका अनुदान क्या है? नाटक की कथा-वस्तु तीन तरह की होती है। प्रस्ताव, उत्पाद्य तथा मिश्रित। जिस नाटक की रचना किसी पौराणिक एवं ऐतिहासिक कथा के आधार पर होती है उसे प्रस्ताव कहते हैं तथा जिसमें नाटकाकार की कल्पना स्वतन्त्र रूप में कथा की सृष्टि कर तत्कालीन किसी समस्या के स्वरूप को हमारे नमन कराती है वह है उत्पाद्य। संस्कृत साहित्य के जितने नाटक हैं वे प्रायः प्रस्ताव हैं। भारतेन्दु-युग में जब हमारा अंग्रेजी साहित्य से परिचय बढ़ा और एक नई रंगनी मिली तो हमारी आँखें खुली। मध्य-युग की दो हुई मनोवृत्ति जब दूर हुई और हम में स्वतन्त्र चिन्तन के भाव जागे, हमने प्राचीनता की घोर देखने की प्रवृत्ति का त्याग किया। नाटक के क्षेत्र में हमारी आधुनिकता उस रूप में परिलक्षित होगी कि यहाँ कल्पना ने प्रवेश किया और उत्पाद्य कथाओं की पूँछ होने लगी। भारतेन्दु की कल्पना ने अनेक उत्पाद्य नाटकों की सृष्टि कर आधुनिक समस्याओं को मात्सर दिया।

इस उत्पाद्यता का दर्शन भारतेन्दु-युग के अन्य नाटकाकारों में भी पाया जाता है। आशा यही बंधती है कि आगे चल कर हिन्दी में निरंतर इस प्रवृत्ति का विकास होना चाहिये। पर प्रसादजी में यह प्रवृत्ति कुछ अग्रद्वन्द्वी मानूँ पड़ती है। उनके सब नाटक प्रस्ताव हैं जिसमें भारतीय इतिहास के किसी गौरवपूर्ण पृष्ठ को जागृत किया गया है। आधुनिकता का रंग है अश्व पर वह प्राचीनता की मयना के नामने द्विप जाता है।

'धूम्रनामिनी' में आधुनिकता तथा उसकी समस्या कुछ परिचित स्थापना में प्रत्यक्ष आई है पर कथा तो वही प्रस्ताव ही है। मिश्रजी में उन प्रवृत्ति की प्रतिबिम्बता पाई जाती है, मैं यह नहीं कहता कि उन्होंने प्रस्ताव नाटक लिये ही नहीं, 'मित्रता की

लहरें 'दशाश्वमेध', 'अशोक' इत्यादि तो प्रख्यात ही हैं। पर मेरा ख्याल है कि आगे चलकर हिन्दी नाटको की प्रगति का इतिहास लिखा जायेगा तो वे 'सिन्दूर की होली,' 'राक्षस के मदिर,' 'सन्यासी,' 'मुक्ति का रहस्य', इत्यादि के लिये ही याद किये जायेंगे। प्रसादजी के नाटको का कथानक जटिल होता था तथा उसमें पात्रों की भरमार रहती थी। यहाँ तक कि उनकी सख्या तीस-तीस, चालीस-चालीस तक भी पहुँच जाती थी। अज्ञातशत्रु में तीन राजकुलो के कथानको को इस तरह एक सूत्र में पिरोने का प्रयत्न किया गया है कि सारा नाटक उलझे हुए सूत्रों का जखीरा बन गया है और अनेक बार पढ़ने पर भी पाठको को कथा की गति को समझने में कठिनाई होती है। दर्शको को जिस परीक्षा तथा मस्तिष्क-भार का सामना करना पड़ता होगा वह तो कल्पना ही की जा सकती है। राम की कथा को लेकर रचित नाटक में यदि जटिलता आ जाय तो काम चल सकता है कारण प्रत्येक व्यक्ति राम-कथा से परिचित है। वह कथा का टूटी कड़ियों को अपनी कल्पना से भी जोड़ कर काम चला ले सकता है। पर अज्ञातशत्रु की ऐतिहासिक जटिलता से जनता परिचित नहीं है।

यह बात दूसरी है कि कुछ इतिहासवेत्ता ही नाटक के पाठक या दर्शक हो। पर यह नाटक की अपील को बहुत सीमित कर देना होगा। मिश्रजी ने सबसे पहली बात यही की कि कथानक को सीधा-सादा सहज और बोधगम्य बना दिया। पात्रों की सख्या स्वयं ही कम हो गई और नाटक के शरीर में एक स्फूर्ति, कान्ति, जुस्ती आ गई मानो अस्वस्थ और अतिरिक्त मांस तथा बसा प्राकृतिक उपचार के कारण क्षीण हो गये हैं और स्वस्थ शरीर में ताजे रक्त की लालिमा फैली हो। प्रसादजी के नाटक प्रायः पाँच अंको में समाप्त होते थे तथा एक अंक में १०, १५ तक भी दृश्य हो सकते थे। मनोविज्ञान तो यही कहता है कि ज्यो-ज्यो समय बीतता है दर्शको के धैर्य की सीमा भी छूटती जाती है।

अतः अंको को क्रमशः लघुता का रूप धारण करते जाना चाहिये। पर प्रसादजी के नाटको का अंतिम अंक सबसे बृहत्तम भी हो सकता था। मिश्रजी के नाटको में इन मनोवैज्ञानिक त्रुटियों का सर्वथा अभाव है। ये प्रायः तीन अंको में समाप्त हैं, नाटको में गीतों का सर्वथा अभाव है। भाव-वैभव और कल्पना तो है पर बौद्धिक विवेचन का आग्रह सदा वर्तमान रहा है। भाषा प्रवाहमयी, कथा को अग्रसर करने वाली है। परिस्थिति से अनुकूलता तथा स्वाभाविकता का निर्वाह करते हुए भी वह साहित्यिक रही है और दैनिक वार्त्तालाप के साधारण स्तर पर नहीं उतरने पाई।

ऐसा लगता है कि मिश्रजी मन ही मन यह ठान कर चले थे कि वे पौरा-

मिक या ऐतिहासिक आधार पर नाटकों का निर्माण नहीं करने। 'नव्यासी' की प्रतिभा में उन्होंने किया था कि "ऐतिहासिक के मोड़ मुझे उगाड़ने का काम इस युग के साहित्य में वांछनीय नहीं।" हो सकता है कि उनके हृदय में ये भाव प्रतादजी के ऐतिहासिक नाटकों के विरुद्ध प्रतिक्रिया के रूप में उत्पन्न हुए हों। इन भाव में प्रेरित होकर उन्होंने जो कविपय नाटक सन्ध्यामी, राक्षस का मन्दिर, गिन्दूर की होली, प्रायोगिक छायादि लिखे हैं उनमें ही उनकी नाट्य-कला का पूर्ण निगार दिगमार्द पड़ता है। उनमें ही मिश्रजी का निरुद्ध मिलता है। इनमें ही नरसो की स्वाभाविकता, नन्दे-नन्दे नवादी का यभाव, चलते व्यावहारिक मयों का प्रयोग, नवानक का गीतधन, साधुनिक नमस्याओं का माधुर्य प्रवेश इत्यादि विशेषताये दिखलाई पड़ती हैं जो प्रताद की नाट्य-कला ने उन्हें पृथक् कर देती हैं। यद्यपि भारतेन्दु युग के नाटकों में ही बान-विवाह, त्रिपदा-विवाह, देव-भक्ति इत्यादि ममस्याओं का प्रवेश हो जाता था और नाटकों के माध्यम ने विचार करने तथा उनके प्रति लोगों के ध्यान आकृष्ट करने की प्रवृत्ति उत्पन्न हो गई थी पर फिर भी हिन्दी के नमस्या-नाटकों के जन्मदाता मिश्रजी ही बने जायेंगे। कारण कि उनके पहले जितने नाटककार हुए हैं वे राम-रक्षा या कृष्ण-कथा में निगमन रहे और जो ही कभी प्रांग उठाकर तत्कालीन नमस्याओं की ओर भी देव लेते हैं। प्रताद जी चाहते हुए भी आधुनिक नमस्याओं के माधुर्य नही कर सके।

उनकी प्रतिभा प्रेरणा के लिये सदा अतीत त ही मुँह जोड़ती रही जिनमें वे पूर्ण रूप में मुक्त नहीं हो सके। पर मिश्र जी हिन्दी के प्रथम नाटककार हैं जो देश भाव कर नवीनता के रगमन पर आ गये और उनकी जयोच्चार करने लगे। और एक पर एक तावड़तोड़ कितने ही नमस्या-नाटकों की रचना करके ही इस लिये। 'नव्यासी' (म० १९८८) में सह-शिक्षा की समस्या के माधुर्य राष्ट्रीय जीवन के घनेक पल्लू आ गये हैं। 'राक्षस का मन्दिर' (म० १९८८) आधुनिक युग के, प्रवृद्ध गान-गायनामय व्यक्तियों की कथा है तथा नानी-उद्धार आन्दोलन के नाम पर स्थापित मानु-मन्दिरों की धोन सोनी गई है। 'मुक्ति के रहस्य' (म० १९८९) में आधुनिक युग के पुण्य और नानी के बीच एक दूधरे परपुरुष के स्थापन करने लिये जो वैज्ञानिक स्तर पर पुष्ट बनता है उसका वर्णन है। 'सिद्ध की होली' (१९९१) में आधुनिक मनुष्य की धन-निष्ठा तथा उसके लिये अप्रत्यक्ष कर्म करने की प्रवृत्ति का वर्णन है। साथ ही एक नारी के हृदय की विज्ञानताका भी वर्णन है। 'मापी रात' (१९९६) में एक ऐसी नारी की समस्या छेदी गई है जो जन्म में तो भारतीय है पर विधान-मंदिर में विदेशी है। 'राजयोग' (म० २००६) में भी विधन विवाह की समस्या उठाई गई है। इस तरह इन नाटकों की देखने में हमारे मस्तिष्क के सामने

संस्कृत अलंकार-शास्त्रियों के दीर्घ-दीर्घतर न्याय की बातें याद आ जाती हैं। यदि पूरी शक्ति लगा कर आप वाण छोट्टिये, उसके मूल में जितनी प्रेरणा-शक्ति होगी उसी के अनुरूप वह दीर्घ से दीर्घ होता हुआ अपने गतव्य लक्ष्य-विंदु पर जाकर ही तो दम लेगा। बीच में नहीं। उसी तरह मिश्र जी के हृदय में मौलिक समस्या-नाटको की रचना करने के जो भाव जगे हैं वे उनसे अपने अनुरूप कुछ नाटको का प्रणयन करा कर ही शांत हुए हैं और इन्हीं नाटको में मौलिकता की देदीप्यमान चमक है। स० २००० के बाद के नाटको को देखने से ऐसा लगता है कि मिश्रजी की नाट्य-कला ने मोड़ लिया है और फिर से वे ऐतिहासिक कथानको की तरफ मुड़े हैं। 'नारद की वीणा' (स २००३), 'गरुडचक्र' (स २००८) 'वितस्ता की लहरें' (स २०१०), दशाश्वमेध (स २००९) ये सब इंचर की रचनाये हैं। मिश्र जी की नाट्य-कला के इस परिवर्तन का क्या कारण है? इसका भी उत्तर मिश्र जी ने दे दिया है प्रसाद के नाटको से भारतीय संस्कृति और जातीय जीवन-दर्शन की जो हानि मुझे दिखाई पड़ी, भावी पीढ़ी के पथभ्रष्ट होने की आशका मेरे भीतर उपजने लगी—उसके निराकरण के लिये मुझे ऐसे नाटक रचने पड़े जिनमें हमारी संस्कृति और जीवन-दर्शन का वह सत्य उतर उठे जो कालिदास और भासके नाटको में पहले से ही निरूपित है। यह उत्तर कहाँ तक सगत तथा युक्तियुक्त है—इस पर पाठक स्वयं विचार करें। मेरा कहना यह है कि कोई कृतिकार अपनी कृति के बारे में जो-कुछ कहता है वह सर्वथा निष्पक्षिक हो यह कोई निश्चित नहीं है।

जब कोई अपनी रचना के बारे में कुछ विचार करने लगता है तो वह भी एक साधारण पाठक की स्थिति में आ जाता है। कारयित्री और भावयित्री प्रतिभा एकदम अलग-अलग शक्तियाँ रही हैं और उनका क्षेत्र भी अलग-अलग रहा है। जहाँ तक आलोचना करने का प्रश्न है, रचनाकार की कोई विशिष्ट स्थिति नहीं होती बल्कि यह भी हो सकता है कि एक साधारण तटस्थ आलोचक किसी रचना के बारे में जो विचार व्यक्त करे वह अधिक सगत तथा विश्वासनीय हो : कारण कि वह थोड़ी तटस्थता से काम ले सकता है। रचनाकार की आत्म-निष्ठता उसे गलत ढंग से भी देखने को प्रेरित कर सकती है।

मिश्रजी के नाटको में इस परिवर्तन का अर्थात् उत्पाद्यता से हट कर व्याख्या स्तर की ओर मुड़ने का कारण दूसरा है। भले ही मिश्र जी के चेतन मस्तिष्क पर वह स्पष्ट हो कर नहीं आता हो और आया भी हो तो छद्मवेश में दूसरा रूप धारण कर—ठीक उसी तरह जिस तरह हमारे स्वप्न हमारी कुछ मूल भावनाओं के परि-

वर्तित नया माजित रूप होते हैं। मिश्र जी की मन्दचेतना प्रनाद और उनकी कला ने प्रभावित है। वह महसूस करती है कि नाटक को घाज के युग में भी इतिहास तथा पौराणिक कथाओं के आधार में गढ़े मुद्दे उठा देने के नाम पर चर्चित कर देना उनके हाम से एक बड़े साधन को छीन लेना होगा जिसके द्वारा वह मानव का हृदय स्पर्श करता है। पर कुछ तो नूतनता के प्रभाव में आकर और कुछ नई चीज देने की प्रवृत्ति के कारण भी मनुष्य 'पुराणभेतन न नाषु गर्व' वाले मिथ्यात्व को नीचकर दूर तक ले जाता है और सति के नाम पर अपने को पुजवाना चाहता है। यह भावना मिश्र जी में अवश्य काम कर रही थी। नहीं तो बात-बान में प्रनाद जी का नाम लेने का क्या अर्थ हो सकता है ?

स्पष्ट है कि प्रसाद जी की कला के वे कायल हैं। सम्भव है परिस्थितियों के कारण उनके अन्दर प्रसाद की नाट्य-कला के प्रति विद्रोह के भाव जगे हों पर उनके अन्दर कहीं न कहीं आदर-भावना भी दुबली पड़ी थी जो उबार उतर जाने पर फिर उभर आई। इन मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया के रूप को हम स्वर्गीय महावीरप्रसाद जी द्विवेदी के जीवन से देख सकते हैं। द्विवेदी जी ने बड़ कर हिन्दी साहित्य का हीरो और अंग्रेजी मत का विद्रोही कौन होगा ? पर उनके साहित्य के बिगड़े नाटक तो यह बताने की आवश्यकता नहीं कि उन पर अंग्रेजी की छाप कितनी गहरी थी—उन्होंने जो कुछ लिखा है वह ८० प्रतिशत अंग्रेजी साहित्य से प्रभावित है। फिर भी यह अंग्रेजी का अधानुसरण मात्र नहीं। उसमें द्विवेदीजी का निजत्व है। उन्होंने उन्ने अपने रंग में इन तरह छान दिया है कि वह बिल्कुल स्वदेशी बन गया है। उसी तरह मिश्र जी के सारे नाटक विरोध, अंधे के ऐतिहासिक नाटक प्रसाद जी के ही प्रभाव से लिखे गये हैं फिर भी प्रनाद का 'चन्द्रगुप्त' और मिश्र जी का 'वितस्ता की महर्षि' एक ही विस्म की चीजें नहीं हैं। लेकिन यह भी ठीक है कि इन नाटकों में प्रनाद जी की कला का स्पष्ट प्रभाव दिसलाई पड़ता है।

संवादों की सीजिये। हम मिश्र जी के नाटकों को दो श्रेणियों में विभाजित कर लें—उत्पाद और प्रत्यात काल की दृष्टि से इन्हें पूर्व २०वीं शताब्दी के नाटकों के समान ही विक्रम चीनयी मतावरी तो हम पायेंगे कि दूसरी श्रेणी के नाटकों के संवाद अधिक गभीर, भावनात्मक, भावपूर्ण तथा लम्बे हैं फिर भी इनमें प्रनाद के संवादों की गतिहीनता, दार्शनिकता तथा बोधिनता नहीं है। उदाहरण लीजिये 'मयन विजय की यह कथा हमारी भाषा में नहीं लिखी जायेगी। नौद में मोड़ धजगर की जम्भूक ने दाँत मारा है। अमर की नींद समय पर गुनेगी तब यह भी सर लुका लेगा। अपने नाम का नगर जो यह बगाता खला घा रहा है.....

... .. उन नगरों को नहीं रहने होगा । यवन विजय के . ऐसे पाताल में गाड़े जायेंगे कि भावी पीढ़ी को इसका पता भी नहीं चलेगा । क्षत्रिय की अस्ति का कलक ब्राह्मण की लेखनी पर नहीं चढ़ेगा ।” (वितस्ता की लहरें) । ये पक्तियाँ साधारण बोल चाल की भाषा की नहीं है ।

ऐसा लगता है कि प्रसाद जी ज़रा नीचे उतर आये हो और मिश्र जी ऊपर उठ गये हो, और दोनों के मिलन बिन्दु पर भाषा की सृष्टि हो ।

मिश्र जी प्रथम व्यक्ति हैं जिन्होंने हिन्दी में नाटककार की प्रमुखता की स्थापना की । उनके पूर्व के नाटककार मंच-निर्देश नहीं देते ये अतः प्रबन्धक को पात्रों की वेशभूषा, वातावरण, अभिनय, अंग-संचालन के रूप को निश्चय करने की पूरी स्वतन्त्रता रहती थी और इसके कारण कहीं-कहीं अर्थ का अनर्थ हो जाता था । यह कोई आवश्यक नहीं कि निर्देशक नाटक की आत्मा को ठीक तरह से हृदयगम कर ही सके । मिश्र जी ने अपने नाटको में रंग-निर्देश पूर्ण रूप से दिये हैं । अतः मंच-प्रबन्धक के अनुचित हस्तक्षेप से नाट्य-कला की रक्षा की है । कहने का अर्थ यह कि मिश्र जी की नाट्य-कला में भारतीय आत्मा अपने वास्तविक गौरव के साथ नयी साज-सज्जा में प्रगट हुई है । इनमें यूरोप के विकसित नाटको की पद्धति का पूर्ण रूप से उपयोग किया गया है । लेकिन इतने से ही यह नहीं कहा जा सकता वे भारतीय मान्यताओं के प्रतिकूल हैं ।

उन्होंने सदा ही पति-पत्नी के सत्य और कर्तव्य की सीमा में आवद्ध प्रेम को स्वच्छद तथा वैयक्तिक प्रेम से श्रेष्ठ बताया है । विधवा-विवाह को उन्होंने कभी भी उतने महत्त्वपूर्ण रंग में रंग कर चित्रित करने का प्रयत्न नहीं किया है । ऐतिहासिक नाटको में हिन्दी नाटककारों का ध्यान उत्तर भारत के इतिहास के गौरवमय पृष्ठों तक ही सीमित रहता था । पर मिश्र जी का ध्यान प्रागैतिहासिक युग तथा दक्षिण-भारत के इतिहास की ओर भी गया है । ‘नारद की वीणा’ (स २००३) का निर्माण एक प्रागैतिहासिक काल की घटना के आधार पर हुआ है इसमें आर्यों और अनार्यों के संघर्ष की एक झलक दिखालाई गई है । ‘कावेरी’ कुल तीन एकांकियों का संग्रह है । इसमें दक्षिण भारत की कथा है ।

इस तरह हम देखते हैं कि हिन्दी नाट्य-कला दक्षिण-भारत के इतिहास को भी अपना संरक्षण और पोषण देने लगी है । हिन्दी नाट्य-कला की प्रगति की दृष्टि से इसे मैं एक बड़ी बात मानता हूँ । यह हिन्दी साहित्य की सफलता और दृष्टि व्यापकता का चिह्न है । आज जब हम हिन्दी के अन्य नाटककारों की रचना को देखते हैं तो यही कहना पड़ता है कि मिश्र जी ने हिन्दी नाटको को जिस स्थान पर लाकर छोड़ दिया

या, वह वही पर जो का त्यो है। हिन्दी नाटक-साहित्य में मिश्र जी की देन क्या है ? उमे यो नमस्त्रिने तो बानें स्पष्टतर होगी। हिन्दी नाट्य-साहित्य में चाहे जो कुछ घटना घटे पर एक बात नहीं होगी। वह यह प्रसार के रोमांटिक कल्पना-प्रधान नाटकों के दिन लद गये। उन्हें फिर से पुनर्जीवित करने वाला नाटककार नमस्त्रि वग्न नाहभी होना ! उनका ध्येय मिश्र जी की है नत्रिष्य में जो भी नाटक हिन्दी में लिखे जायेंगे उनकी रचना मिश्र जी की पद्धति पर होगी या उसी का कोई विवर्गित रूप होगा।

क्या उतने विश्वास के साथ कोई कह सकता है कि मिश्र जी द्वारा प्रवर्तित नाटक-शैली की जट को किसी नूतन प्रतिभा ने जरा भी टम ने मन किया है। सबसे बड़ी बात यह कि मिश्र जी ने हिन्दी-नाटक को एक उपयुक्त शरीर दिया है। प्राणों का सम्पादन तो पहले भी था पर शरीर के प्रकार में उनका महत्त्व नगण्य है। कालिदास ने दिलीप के दिव्य वपु का वर्णन करते हुए लिखा है।

सूक्ष्मरक्तो वृषस्कन्ध शालप्रांशुर्महाभुज ।

आत्मकर्मक्षमं देह क्षात्रो धर्म इवापरः ॥

[रघु० १—१३]

ठीक उसी तरह मिश्र जी ने हिन्दी नाटक को "नाट्य-धर्म .. आत्मकर्म क्षम देह" से समन्वित किया है। सरल स्वभाविक अन्तर्जगत के चित्रण में समर्थ भाषा, सीधा-साधा कथानक तथा अभिनय, अथवा एवं रूपों का नगुनित विभाजन और भाव चाहने ही क्या है ? हिन्दी नाटकों के ही विगत स्रष्टावादी की प्रगति की देखता हूँ तो मेरी कल्पना के नामने मनोविज्ञान के साहचर्य-सिद्धांत (Law of association) के सहारे १९वीं सताब्दी के अंग्रेजी नाटकों का इतिहास उपस्थित हो जाता है। १९वीं सताब्दी जहाँ साहित्य के अन्य रूप-विधानों में समृद्ध रही, काव्य-वैभव का वैसा युग कभी आया ही नहीं पर नाटकों के निचे तो यह युग उगिर ही रहा। १८वीं सताब्दी के अन्त में प्रभावित रोमन के 'school for scandal' और आस्कर वायल्ड या बर्नार्ड शॉ की प्रारम्भिक सुप्रसिद्ध नाट्य-कृतियों के बीच कोई ऐसी रचना देखने में न आई जो नाटक नाम को सार्थक कर सके। रोमांटिक कवियों ने कुछ नाटक जैसी चीजें लिखीं अथवा है पर उनमें उनकी वैयक्तिक कल्पना का प्रभाव, हृदयस्पर्श स्पष्ट भावों की अभिव्यक्ति ही प्रधान हो गयी है और उनकी नाट्यीयता क्षीन गई है। ठीक उसी तरह कहा जा सकता है कि हिन्दी का छायावाद जो अंग्रेजी के रोमांटिक काल के ही अनुसंधान है हमें एक भी नाटक नहीं दे सका। पर छायावादी युग इस बात में गौनार्थ

शाली है कि इसके प्रारम्भ से ही, इसके कैम्प से ही विद्रोह का अकुर निकला जिसने अनाटकीयता के लाछन से इसे मुक्त करने का सफल प्रयत्न किया। मैं इस लिए कह रहा हूँ कि मिश्र जी ने भी अपना साहित्यिक जीवन वैयक्तिक उद्गीतियों के सग्रह—अन्तर्जगत्—से ही प्रारम्भ किया था जिसमें हृतत्री के तार की झकार ही अधिक प्रमुख थी।



नाटककार उदयशंकर भट्ट

—श्री० बि० ना० भट्ट

पं० उदयशंकर भट्ट की प्रतिभा और कला का प्रतिफलन कविता, नाटक, उपन्यास इत्यादि साहित्य की अनेक विधाओं में हुआ, तथापि नाटककार के रूप में वे जितने प्रसिद्ध हैं, उनसे उपन्यासकार अथवा कवि के रूप में नहीं। प्रारम्भिक नाटकों में उनका मन पौराणिक या फिर ऐतिहासिक कथा-वस्तु में ही अधिक रमा है। इन दोनों ही क्षेत्रों के भीतर ने उन्होंने जिन पात्रों का चयन किया है वे प्रायः परिस्थितियों से प्रियुक्त ऐसे व्यक्ति हैं, जो जीवन के घात-प्रतिघात और विपण्णताओं का नैतिक समाधान लेकर हमारे सम्मुख उपस्थित होते हैं। इन नाटकों में स्वर्णिम भवित और वर्तमान इतिवृत्तात्मक यथार्थ का जो आकर्षक सम्बन्ध हुआ है वह उन्हीं युग की चेतना का परिणाम है जिसमें इन प्रारम्भिक नाटकों का प्रथम प्रकाशन हुआ था। भट्टजी द्विवेदी-युग और छायावादी युग के प्रत्यक्ष साक्षी हैं और इसमें सन्देह नहीं कि इनकी प्राथमिक रचनाएँ उन्हें द्विवेदी-युग से प्रेरणा प्राप्त साहित्यकार पौलिन करती हैं। इन नाटकों में स्थूल सत्यों का उन्मेष अधिक किन्तु जीवन के सूक्ष्म मोन्दर्य की स्थापना कम है। पात्रों में कर्तव्य की प्रेरणा तो है किन्तु प्राणों की चेतना की काति प्रायः धूमिल हो गयी है।

रीतिरानीन राग-रनिकता की प्रतिक्रिया-स्वरूप सुधारवादी युग अतीत के पैभ और व्यावहारिक आदर्श का पुनारी बन गया था। राष्ट्रीयता के गाय धीर-युवा की भावना उद्दीप्त हो गयी थी, इसी कारण भट्टजी ने भी अपने नाटकों के निम्न मध्यकालीन इतिहास को अपनाया। उनके ऐतिहासिक नाटक भारत के सामान्ययुगीन इतिहास पर आधारित हैं। किन्तु ऐतिहासिक गवेषणा द्वारा काव्योपयोगी मोलिक तथ्यों का उद्घाटन वे नहीं कर सके हैं। इसी कारण उनके ऐतिहासिक नाटकों में सामान्ययुगीन पात्र तो मिलते हैं, किन्तु किसी पात्र के व्यक्तित्व का स्वतन्त्र वैशिष्ट्य परिलक्षित नहीं होता। 'साहू' का तो नामकरण ही नायक के नाम पर हुआ है परन्तु नायक के स्वतन्त्र व्यक्तित्व का निर्माण यहाँ भी नहीं हो सता है। तो भी नहीं सताता था, क्योंकि सामान्ययुगीन स्वाभिमान जान पर सेन जाना तो जाना है, परन्तु मानवीय इतिवृत्तों के सूक्ष्म सन्तर्द्ध से प्रायः मुक्त रहता है। उनमें आदर्श एक प्रकार की

ऋजुता रहती है, वैसा आन्तरिक सघर्ष नहीं, जिसकी नाट्य-कला में अपरिहार्य आवश्यकता है।

तथापि क्या पौराणिक और क्या ऐतिहासिक नाटकों में भट्टजी की अतीत मात्र अतीत के लिए प्रिय नहीं है। अपने पात्रों को नूतन भावनाओं और वाणी से मुखर बनाकर लेखक ने उनकी विषमताओं में अतिशय आत्मीयता और आधुनिकता समाहित कर दी है। फलतः एक ओर तो पात्रों का स्वभावगत आभिजात्य अक्षुण्ण बना रहा है, दूसरी ओर वे पिछले युग की राष्ट्रीय और नैतिक चेतना के निकट भी आ गये हैं। उनके नाटक कथा-वस्तु में प्राचीन होते हुए भी अपनी अभिव्यक्ति में अर्वाचीन हैं। पौराणिक नाटक 'सगर-विजय' में दुर्दम की मनमानी, सत्यनिष्ठ नागरिकों को मृत्यु-दण्ड, प्रजा का विद्रोह, सगर का माता की प्रसन्नता के हेतु राष्ट्र-सेवा का व्रत लेना जैसी घटनाएँ, अथवा ऐतिहासिक नाटक 'दाहर' में वर्ण-भेद, प्रान्त-भेद इत्यादि से दृष्टिकोण की सकीर्णता, धर्मवाद की अकर्मण्यता, रुढ़िवाद की विवेक-शून्यता जैसे दुर्गुणों के परिणाम-स्वरूप पराधीनता का अभिघाप, या फिर 'शक विजय' में सघ-शासन का आदर्श, गण-तन्त्र की स्थापना, विदेशी न्यायप्रिय शासन से भी अन्यायपूर्ण स्वदेशी शासन की श्रेष्ठता, व्यक्ति की अपेक्षा देश के महत्त्व की घोषणा पिछले युग की राष्ट्रीय नैतिकता की ही पुकार है। स्वतन्त्रता-प्राप्ति के हेतु ऐसी ही विषमताओं से भारत ने निरन्तर सघर्ष किया है। किन्तु भट्टजी के इन नाटकों में नाट्य-तन्त्र की शिथिलता खटकती है। संस्कृत तथा अँग्रेजी नाट्य-कला की विशेषताओं के समन्वय का जो प्रयत्न उन्होंने किया है वह भी सफल नहीं हो सका है।

'कमला' उनका उत्कृष्ट और 'अतहीन अत' सामान्य सामाजिक नाटक है, 'कमला' पर विचार करते समय 'विद्रोहिणी अबा' को भी सम्मिलित कर लेना उचित होगा क्योंकि 'कमला' और 'अबा' दोनों में सामाजिक विषमताओं से उद्भूत नारी-समस्या का तादात्म्य है।

'कमला' का नायक देवनारायण सामन्तयुगीन नारी-विषयक मनोवृत्ति का पूर्ण प्रतिनिधित्व करता है। इस युग की नारी उपभोग की साधारण वस्तु मात्र है। देवनारायण भी नारी को जीवन के सामान्य उपकरण से अधिक और कुछ नहीं समझता। वृद्धावस्था में वह कमला से विवाह कर लेता है किन्तु देवनारायण और कमला के मानसिक घरातल में युगों का अंतराल है। फलतः वर्तमानयुगीन नारी-भावना का विगत युग की नारी-भावना से सघर्ष आरम्भ हो जाता है। कमला का सार्वजनिक कार्यों में भाग लेना देवनारायण की दृष्टि से अनुपयुक्त है। इसी कारण वह उसे दुश्चरित्रा समझ कर उसके साथ अत्यन्त क्रूर व्यवहार करता है, जिसके परिणाम-स्वरूप नाटक दुःखान्त हो जाता है।

‘विद्रोहिणी भवा’ में भी पुष्प के प्रति नारी के चिर विद्रोह और प्रसिद्ध-वाग्दत्ता का व्यक्तित्व है । यहाँ भी नारी के स्वतंत्र व्यक्तित्व की गमकता उठा कर नाट्यकार ने वर्तमान-कालीन स्त्री-पुष्प संपर्क और नारी-स्वातन्त्र्य-भावना का आरोप दिया है । ‘कमला’ और ‘भवा’ दोनों ही में पुष्प की अधिभार-लिप्ता के विरोध में नारीत्व की स्तम्भिता उठा है । सामाजिक नाटक ‘कमला’ में नारी-व्यक्त्या यदि प्रत्यक्ष रूप में प्रदर्शित है तो पौराणिक भाव-नाट्य ‘भवा’ में उसकी विवशता की चेतना प्रतीक-रूप में उभरी है । ‘भवा’ में भीष्म, दान्तनु और दाल्ब सभी चिरन्तन पुष्पत्व-रश्मि के प्रतीक हैं जो नारी को पुष्प की उपभोग्या मात्र मानता है । इसपर भवा, भवालिता अधिभार और मत्स्यन्ती उन प्रणीत नारियों का प्रतिनिधित्व करती हैं जो नारी को अधिभार वस्तु नमने जाने का घोर विरोध करते हुए उनकी स्वतन्त्र सत्ता प्रतिपादित करना चाहती हैं । अधिभार की निम्नोक्त अधिव्यक्ति में तो उसका एक-एक शब्द यमि स्फुटित बन गया है —

“यहाँ तो समाज की मर्यादा है । अमर्यपं रोगी पुष्प के विवाह के लिए एक नहीं तीन-तीन बन्धुओं को हर साना स्त्रीत्व, समाज और मनुष्यता की हत्या नहीं तो घोर पमा है ? हमारे अधिभार किसने छीन लिए, समाज ने ही तो । मैं तो कहती हूँ हम सदा से मनुष्य की इच्छाओं की दासी हैं ।”

पुष्प के प्रति आज की नारी का स्वर भी ऐसा ही सीधा है । नारी का पुष्प द्वारा दामिनी रहना एक कटु सत्य है । इसका कारण चाहे आध्यात्मिक हो, चाहे मनोवैज्ञानिक, आर्थिक गयवा पारिवारिक; किन्तु नारी की पराधनत्विता है एक ठोस सत्य । यह ठीक है कि नारी के रूप और जीवन की कान्ठ पर पुष्प फिलन जाता है, पर गया नारी ने प्रायः उसी को अपने अग्र नही बनाया है ? नारी जब तक अपने धर्म में नह कर पुष्प ने मर्षपं करती है वह अजेय है, अग्रगणिता है, परन्तु पुष्प के भेद में पदापंग करके नार्पं छेड़ने ही उसकी विजय मदिग्ग हो जाती है । नट्ट जी के भाव या गीति-नाट्यों में इसी सत्य की उपस्थापना हुई है । नारी का रूप-मोर्त्य उसके लिए परदान भी है और अधिभार भी । इसी कारण अधिभारिता मत्स्यगता ने मनु-मन्मूर्ति-दीप-गुण भत्या में कहा है :—

“नारी के स्वल्प सुख-शोभा में छिपे हैं देव,
संस्थाहीन अधिभार, संस्थाहीन यातना ।”

‘विस्तारित’ में मेनका और उर्वशी के यार्त्तनाप में यह चार और भी स्पष्ट हो गयी है । उर्वशी जब नारीत्व की सिद्धता से ग्रहण होकर जाती है :—

“नारी प्राण-विहीन चेतना से रहित
 एक भावना पुञ्ज पराई आस है ।
 जो साधन है जग में मानव-सौख्य की
 सुख-हीना है स्वयं, अपर का सुख सदा ।
 वह विलास स्वच्छन्द पुरुष के प्राण की
 मदिरा जिसको स्वयं नशा होता नहीं ।”

तब मेनका यही प्रत्युत्तर देती है कि —

“यह सत्ता है, कोमल जग के तत्व की
 और कल्पना सहज विधाता-हृदय की ।
 मानव के नैराश्य पुञ्ज में रूप की
 ज्योति-शिखा है नारी नर की चाहना
 यदि इस जग में रहे न बुद्धि विवेक तो
 नारी कोमल हृदय-तन्तु की स्फूरण ।

नारी के कृष्ण-पक्ष और शुक्ल-पक्ष के ज्वलन्त सत्य का यह उद्घोष सर्वथा सवर्धनीय और मौलिक है । नारी के प्रति इससे स्वस्थ जीवन-दर्शन और हो भी क्या सकता है ? नारी-समस्या को भट्ट जी ने अपनी अनेक कृतियों में उठाया है, परन्तु उसका समुचित समाधान वे यही कर मके हैं । विद्रोहिणी अवा को भीष्म से प्रतिशोध लेने के लिए भी किसी पुरुष—परशुराम—की ही शरण लेनी पड़ती है, और परशुराम के असफल होने पर जब दो जन्मों की अतिप्राकृतिक साधना के पश्चात् अवा विजयिनी होती है तब स्वाभाविकता कितनी रह जाती है ?

भट्ट जी को सर्वाधिक सफलता ‘मत्स्यगघा’ और ‘विश्वामित्र’ में मिली है । विश्वामित्र में नाट्य-तन्त्र पर पूर्ण ध्यान रखा गया है, फिर भी सभी दृष्टियों से मत्स्य-गघा का सौन्दर्य अक्षय है । हिन्दी नाट्य-साहित्य में भट्ट जी के गीति-नाट्यों का महत्त्व अतर्क्य है । उनके बड़े नाटकों में घटनाओं की उलझनें प्रायः वैरस्याघायक सिद्ध हुई हैं, किन्तु गीति-नाट्य में घटना और व्यापार का उतना महत्त्व नहीं होता जितना नाट्य-कीय शैली में अभिव्यक्त सहज भावोच्छ्वलन का होता है । भट्ट जी के अन्तस् में उनका कवि और गीतकार जितना जागरूक है, उतना नाटककार नहीं । नाटक लिखने के पूर्व वे पर्याप्त कविताएँ लिख चुके थे, अतः उनके हृदय की काव्यमयी स्निग्धता को गीति-नाट्य में अनुकूल क्षेत्र मिला । इसी के साथ उनकी उस पुराण-प्रियता का संप्लवन हुआ जिसने आरम्भ में उन्हें नाटक लिखने की प्रेरणा दी थी, फलतः ‘विश्वामित्र’ और

मत्स्यगंधा जैसे गीति-नाट्यों में उनकी बना अपने उत्कर्ष के चरम बिन्दु पर पहुँच गयी है।

इन दोनों गीति-नाट्यों में मानव-हृदय का भ्रान्तोद्भूत करने वाली भोग-वृत्ति, नैतिक-बुद्धि, और अहंकार के घात-प्रतिघात की निदर्शना बहुन-शुद्ध गायोविन मनो-विज्ञान पर प्राप्यत है। यस्तु इन तीनों का सामग्र्य ही जीवन-साफल्य की कुञ्जी है। भट्ट जी ने नर के प्रबुद्ध प्रहार को विद्यामित्र के प्रतीक के रूप में गढ़ा किया है। अपने तप-ऐश्वर्य से प्रमत्त होकर विद्यामित्र कहते हैं—

“बुद्ध सक्ते रवि भुक्कुटि निपात से।
फट सकता ब्रह्मांड एक संकेत पा।”

यहाँ प्रहार ने भोग-वृत्ति और नैतिक बुद्धि को अभिभूत कर लिया है। किन्तु मेनका के रूप और यौवन से टकरा कर उनका दम खट-गड़ होकर नारी के नरणा पर वितर जाता है। सब कुछ भूल कर यह कह उठते हैं :—

“सब प्रपञ्च अण्यात्म एक तुम सत्य हो।
यह सोन्दर्य समग्र सृष्टि का मूल है।”

तथापि समाधि-भग होने पर विद्यामित्र जैसे तपोनिष्ठ का बिना किसी गीत आनन्दिक नयन के साधना-च्युत होकर हृदय द्वार बँधना समझ में नहीं आता। इस स्थान पर अन्तर्हृद का नम्य-तनाव निश्चय ही उत्कर्षाधिक हो सकता है। यह ठीक है कि अपूर्णता में भी कला की गता नभाय है, किन्तु औचित्य की दृष्टि नज़र नहीं।

‘मत्स्यगंधा’ में आर्यन्त नारी-मनोवृत्ति अपनी कोमलता में अनुस्यूत है। ‘विद्यामित्र’ और ‘मत्स्यगंधा’ की कथा-वस्तु में शोरा-बहुत गाय्य होने के कारण दोनों भी नारी-भावना का नमिमलित रूप नाट्यार के सत्यमन्त्री दृष्टिरोप की पर्वाण स्पष्ट कर देता है। ‘विद्यामित्र’ में मेनका कहती है—

“सोन्दर्य और रूप हमारे अस्त्र है,
जिसके यश प्रसोध्य नाचता है सगरी
यदि चाहें तो अभी तपस्वी को उठा
नाथ नचाऊँ जड़ पुनली कर काम की।”

प्रो-सनग में परिचय होने पर जब मत्स्यगंधा को अस्त्र-यौवन का नग्दान प्राप्त होता है तब भी मानो नारी-हृदय की यही निरन्तर ऐश्या निराश्रय होकर

मूर्तिमान हो उठती है। यौवन के उद्दाम आवेग से मत्स्यगधा के हृदय में भी शत सहस्र अभिलाषाएँ करवटें लेने लगती हैं। उसके हृदय-मथन की यह अभिव्यक्ति गीति-तत्त्व की विभूति से समृद्ध है —

“कोन उठता है कोन सोता मेरे पास छिप
जान सकना फठिन ! किन्तु देखती यही कि कोई
राग-सा बजाने मेरे प्राणों की बीन पर
चल-चल आता है।”

किन्तु प्यास अतृप्त है। लहर-सी मुक्त केवट की यह वेटी अपने अभाव के कारण ही अपने आपको घरा-घाम पर उल्कापात समझती है। अनग-प्रदत्त अक्षय यौवन के वरदान की प्रथम अस्वीकृति मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भोग-वृत्ति का दमन है। यह दमित भावना उसके हृदय को और भी आलोडित कर देती है। अनग का वरदान भी क्या किसी की इच्छा का मुखापेक्षी होता है ?

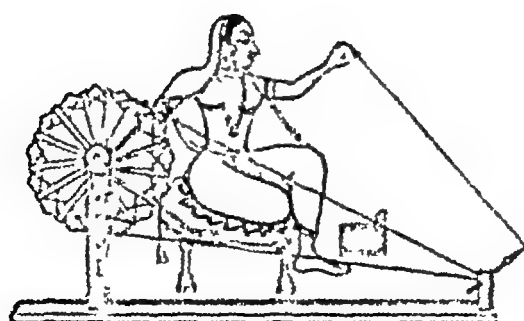
पराशर और मत्स्यगधा के मिलन में काम के आवेग और यौवन के चाञ्चल्य का समवेत चरम बिन्दु अपने विकास क्रम में एकान्तत मनोवैज्ञानिक है—श्लाघ्य है। और नारी जिस रूप तथा यौवन को इतना काम्य एवं वरेण्य समझती है, पुरुष के अभाव (वैषम्य) में उसी का हाहाकार कितना उत्कट है यह महारानी सत्यवती बनी हुई मत्स्यगधा के इन शब्दों में सुखर है —

“घूमता शरीर यन्त्र, घूमते नगर घाम
घूमता है नील नभ, जगत अलात-सा”

नि सदेह अपनी रगोज्ज्वलता के कारण ‘मत्स्यगधा’ हिन्दी साहित्य की अमूल्य निधि है।

‘राधा’ भट्ट जी का नवीनतम गीति-नाट्य है। किन्तु जिन गीति-तत्त्वों के माधुर्य-ऐश्वर्य से ‘मत्स्यगधा’ का सौन्दर्य समृद्ध बना है उन्हीं के अभाव से ‘राधा’ भी हीन है। गीति-काव्य के समान गीति-नाट्य भी विचार, चिन्तन, अथवा दार्शनिक ऊहापोह के लिए उपयुक्त क्षेत्र नहीं है। इस गीति-नाट्य के राधा-कृष्ण परंपरागत राधा-कृष्ण से भिन्न हैं, राधा इसी भू-लोक की विवाहिता युवती है जो कृष्ण से प्रेम करने लगती है और कृष्ण कर्म-योग, ज्ञान-योग इत्यादि का विस्तृत व्याख्यान करने वाले—धर्म-संस्थापन के सुनिश्चय से अवतरित महाभारत के योगेश्वर कृष्ण हैं, प्रणय-रीति में चतुर भागवत के गोपीवल्लभ नहीं। फलतः यहाँ प्रेम और वासना के सघर्ष में वह अन्तश्चमत्कार नहीं मिलता जो गीति-नाट्य का मेरुदंड है।

स्वयं के एक विविध प्रकारों के प्रतिरिक्त भट्ट जी ने अनेक एकादशों को भी रचना की है। यद्य-तप दृष्टियाँ तो इनमें भी हैं, तथापि बड़े नाटकों की विशेषता एकादशियों में उन्ने बड़ी अधिक सफलता मिली है। 'आदिम युग', 'प्रथम विवाह' जैसी रचनाएँ यदि भूमिल अतीत में कृष्ण-किरण महायन्त्र ने प्रवेश करके मानव सन्तता के प्रारम्भिक नोपानों पर प्राण डालती हैं, तो 'सेठ नाभचन्द', 'नेता', 'यन्त्र-निर्माण', 'उद्गीर्ण' तो पंतीत, जैसे एकादशियों में वर्तमान सामाजिक जीवन के गजीय निम्न प्रतिरिक्त हुए हैं। आज के मध्यम-वर्गीय और उच्च-वर्गीय सामाजिक जीवन में महान्यता के धारण के नीचे छिपी दुर्बलताएँ उनकी सन्तुलित मूलिका में भूय उभरी हैं। इसी कारण उनके एकादश हृदय को निरुद्धता से स्पर्श करने हैं। कुछ एकादशों तो ऐसे हैं जिनमें स्वयं भट्ट जी के ही जीवन में घटित दतिपय घटनाओं का गच्चार के साथ निम्नण हुआ है। कहीं-कहीं तो घटनाओं से गम्भयिष्ठ अपने परिवार के लोगों के नाम भी उन्हेंने ज्यों के त्यों रहने दिये हैं। 'बड़े आदमी की मृत्यु' भी ऐसा ही नाटक है जिनके प्रकाशन ने उनके जाति ग्राह्यों में हलचल मच गयी थी। वस्तुतः ध्यग्यात्मक चुमन का यही निक्षेप उनकी एकादश-कला का केन्द्र-बिन्दु है। रेटियों में प्रसारित जाके ध्वनि-स्वयं भी पर्याप्त सौतप्रिय हुए हैं। हिन्दो के सत्तु पाठकों को भट्ट जी ने अनेक आयाएँ हैं।



नाटककार हरिकृष्ण 'प्रेमी'

—श्री सुरेशचन्द्र गुप्त

आधुनिक युग में भारतीय इतिहास की पूर्ण अथवा आंशिक रूप से उपेक्षित विविध घटनाओं को नाटक-साहित्य के माध्यम से जन-प्रेरणार्थ उपस्थित करने वाले साहित्यकारों में श्री हरिकृष्ण 'प्रेमी' का महत्वपूर्ण स्थान है । उन्होंने नाटककार के अतिरिक्त कवि के रूप में भी अपनी प्रतिभा का अच्छा परिचय दिया है । इस विधा में उनकी 'रूप-दर्शन', 'वन्दना के बोल' तथा 'आँखों में' शीर्षक काव्य-रचनाएँ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं । नाटक के क्षेत्र में उनकी 'रक्षा-बन्धन', 'आहुति', 'स्वप्न-भग', 'उद्धार', 'शिवा-साधना', 'प्रतिशोध', 'बन्धन' 'मित्र', 'पाताल-विजय', 'छाया', 'विषपान', 'एव शपथ' आदि अनेक रचनाएँ उपलब्ध होती हैं । विषय-प्रतिपादन की दृष्टि से उन्होंने ऐतिहासिक, सामाजिक और पौराणिक कथाओं से सम्बद्ध नाटकों की रचना की है । इनके अतिरिक्त उन्होंने नाट्य-कला की ओर प्रमुख रूप से ध्यान देते हुए एक ओर तो 'स्वर्ण-विहान' नाम्नी पद्य-नाटिका की रचना की है और दूसरी ओर 'मन्दिर' तथा 'बादलों के पार' शीर्षक एकाकी-नाटक-संग्रह उपस्थित किये हैं ।

'प्रेमी' जी ने नाटक-रचना को अपने साहित्य का मुख्य अंग बनाया है और नाट्य-रचना के सिद्धान्तों का गहन अध्ययन कर अपनी रचना-नीति को प्रौढ रूप में स्थिर किया है । हिन्दी-भाषी क्षेत्रों में लोकप्रियता प्राप्त करने के अतिरिक्त उनके नाटक इतर भारतीय भाषाओं में अनुवादित होकर भी प्रसारित हुए हैं । इस दृष्टि से उनके 'रक्षा-बन्धन' शीर्षक नाटक का गुजराती में अनुवाद हुआ है और काका कालेल-कर ने इस अनुवाद के लिए श्रेष्ठ परिचयात्मक भूमिका लिखी है । इसी नाटक को श्री मणिराम 'दीवाना' ने उर्दू में अनुवादित किया है । इसी प्रकार उनके 'छाया' शीर्षक नाटक का भी उर्दू में 'पतवार' के नाम से रूपान्तर हुआ है ।

'प्रेमी' जी के नाटकों को अभिनय एवम् मूल्यांकन की दृष्टि से विविध साहित्य-संस्थाओं की ओर से भी विशेष समर्थन प्राप्त हुआ है । हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन द्वारा उनके 'रक्षा-बन्धन' एवम् 'स्वप्न-भग' शीर्षक नाटकों पर क्रमशः प्रदत्त किए गए 'मानसिंह-पुरस्कार' तथा 'रत्नकुमारी-पुरस्कार' इसके प्रतीक हैं । उनके 'विष-पान' शीर्षक नाटक को भी 'बंगाल हिन्दी-मण्डल' ने पुरस्कृत किया है । उन्होंने

अपने नाटकों की घट्यन्त मनोयोगपूर्वक रचना की है और अध्ययन तथा अभिनय-दर्शन दोनों ही ती श्र्मिति में वे पाठकों को अनिवार्यतः प्रभावित करते हैं। हिन्दी में मधुसूदन और भावपूर्ण नाटकों की रचना करने वाले नाटककारों में वट्ट अध्ययन है और रंगमंच की आवश्यकताओं को ध्यान में रखते हुए उन्होंने अपने किसी भी नाटक का व्यर्थ विस्तार नहीं किया है। इतना होने पर भी अभी हिन्दी में उनके नाटकों की विषाद समीक्षा नहीं हुई है और उनकी नाट्य-शला के विषय में केवल अनिष्ट निष्कर्ष एवम् आलोचना-ग्रन्थों में प्राप्त किए उत्तिर्या ही उपलब्ध होती हैं। प्रस्तुत निबन्ध में हम उनके नाटकों में उपलब्ध होने वाली विविध विशेषताओं का क्रमशः विश्लेषण करेंगे।

नाट्य-सिद्धान्त

किसी भी साहित्यकार के साहित्य को हृदयंगम करने के लिए उनके साहित्य-विषयक विचारों का अध्ययन विशेष नहायक होता है। उस दृष्टि से 'प्रेमी' जी के साहित्य का अध्ययन करने पर हम देखते हैं कि उनके नाटकों के प्रारम्भिक चरित्रों में प्रायः नाटक के विषय में विविध उत्तिर्या उपरिष्ठ की गई हैं। नाटक के प्रतिरिक्त उन्होंने साहित्य के नामान्य ग्वस्थ की चर्चा भी की है, किन्तु उस प्रकार के चरित्रों का अध्ययन भी नाटक की आधार-भूमि पर ही करना समीचीन होगा। यद्यपि यह नतीजा है कि नाट्य रचना के विषय में उन्होंने स्वतन्त्र मौलिक निष्कर्षों की रचना नहीं की है, तथापि उनके नाटकों में उपलब्ध होने वाले पूर्व-कथनों ने हमें उनके नाटक सम्बन्धी विचारों के पर्याप्त नकेत उपलब्ध हो जाते हैं। उनके नाट्य-सिद्धान्तों का गन्विष्य प्राप्त करने के लिए एक अन्य न्योत उनके नाटकों का अध्ययन भी हो जाना है। इस दृष्टि से हम उनके नाटकों की विविध विशेषताओं के आधार पर उनके नाट्य-सिद्धान्तों की परिकल्पना भी कर सकते हैं।

'प्रेमी' जी नाटकों में यथार्थवाद को सत्य रूप में उपरिष्ठ करने के समर्थक हैं। उन्होंने साहित्य में लोक-हित के समर्थन को अनिवार्य मानते हुए कुप्रवृत्तियों की प्रोत्साहन देने वाले पात्रों के उल्लेख को सामाजिक न्याय के लिए हानिकार माना है। भारत की प्राचीन गरुति को नियमित करने वाले विविध शासन गुणों को साहित्य में नमाविष्ट कर उनके माध्यम से पाठकों को वर्तमान युग के विषहात्मक जीवन से विकर्षित कर पुनः सांस्कृतिक विभूति की ओर ले जाना वह साहित्य का प्रमुख उद्देश्य मानते हैं। इस दिशा में उन्होंने समन्वयात्मक दृष्टिकोण अपनाया है। इस दृष्टि से समाज के अनावश्यक प्राणियों के जीवन में उत्पन्न होने वाली विविध कुप्रवृत्तियों के विषय में उन्होंने अपने गहन अध्ययन का स्पष्ट गन्विष्य दिया है। उनके

जीवन की विवशताओं का चित्रण करते हुए उन्होंने उनके दोषों के लिए भी समाज के उच्च वर्ग को ही दोषी ठहराया है। यह वर्तमान भौतिकतावादी युग का एक एकान्त सत्य है। 'प्रेमी' जी ने इसका प्रतिपादन कर अपनी सूक्ष्म और गहन अन्तर्दृष्टि का परिचय दिया है। 'बन्धन' में हमें मूलतः उनकी यही विचारधारा पोषित होती हुई मिलती है।

'प्रेमी' जी ने साहित्य में राष्ट्रीयता के समावेश की आवश्यकता का भी उपयुक्त प्रतिपादन किया है। उन्होंने अपनी नाट्य-भूमिकाओं में स्थान-स्थान पर इस प्रकार के सकेत उपस्थित किए हैं कि उनके नाटक देश की सामयिक आवश्यकताओं के अनुसार प्रणीत हुए हैं। इतना होने पर भी उनके नाटकों पर एकांततः सामयिक होने का आरोप नहीं लगाया जा सकता। इस विषय में उनकी स्थिति प्रसिद्ध उपन्यासकार प्रेमचन्द जी से पर्याप्त भिन्न है। जहाँ प्रेमचन्द के उपन्यासों में प्राप्त होने वाली विविध समस्याओं में से अधिकांश का आज पूर्ण अथवा अर्ध-विलोप हो गया है वहाँ 'प्रेमी' जी के नाटकों में उपलब्ध होने वाली सामाजिक समस्याएँ प्रायः शाश्वत हैं। यद्यपि उनमें से कुछ की स्थिति आधुनिक भौतिकवादी युग के स्वरूप पर आधृत है और भौतिक जीवन-दृष्टि के परिवर्तन के साथ-साथ उनकी उपयोगिता में भी अन्तर आना सम्भाव्य है, तथापि नाटक और उपन्यास के तात्त्विक भेद के कारण 'प्रेमी' जी के नाटकों में सामयिकता की स्थिति अधिक नहीं उभर पाई है।

कथानक

'प्रेमी' जी ने अपने नाटकों में कथा-तत्त्व को अत्यन्त सहज और प्रभावोत्पादक रूप में उपस्थित किया है। उनके नाटकों का सम्बन्ध अधिकतर इतिहास से रहा है। अतः उनके नाटकों की कथावस्तु की समीक्षा करते समय सहसा यह प्रश्न उठता है कि उन्होंने अपनी रचनाओं में इतिहास का किस सीमा तक निर्वाह किया है। इस विषय में अध्ययन करने पर हम देखते हैं कि उन्होंने ऐतिहासिक घटनाओं में कल्पना की मधुरता को मिश्रित कर अपने नाटकीय कथानकों को इतिहास की शुष्कता से दूर रखने का यथासम्भव प्रयास किया है। रस सृष्टि और किसी विशिष्ट पात्र के व्यक्तित्व के उन्नयन के लिए उन्होंने अपने अधिकांश नाटकों में कल्पित पात्रों एवं घटनाओं की योजना की है। उनका मत है कि ऐतिहासिक नाटकों में कल्पना के मिश्रण द्वारा कथा को प्रवाहपूर्ण बनाने के लिए नाटककार को सदैव प्रस्तुत रहना चाहिए। उदाहरणार्थ उनका निम्नलिखित वक्तव्य देखिए —

“नाटकों में इतिहास की अक्षरशः रक्षा करना कठिन कार्य होता है . . .

नाटकों में दो-दूक पात्रों का धरित्र सर्वथा काल्पनिक भी हो सकता है।”

—(शिक्षा-साधना, अपनी यात, पृष्ठ ८ तथा १०)

‘प्रेमी’ जी के नाटकों में आदर्शवाद की मुख्य स्थान प्राप्त हुआ है। युग के नैतिकतामय जीवन का चित्रण उन्होंने अत्यन्त कुशलतापूर्वक किया है। उनके प्रत्येक नाटक में आदर्शवाद के स्वर प्रगुन रहे हैं और प्रायः उनके किसी न किसी पात्र में पटनामो की आदर्श प्रेरित करने में मुख्य योग प्रदान किया है। इन आदर्शवादियों की योजना के लिए उन्होंने मनोविज्ञान और आचार-शास्त्र का व्यापक आशान लिया है। उनके नाटकों के कथानकों में नायारणीकरण के गुण की भी उपयुक्त व्याप्ति हुई है। अतः उनका अध्ययन करने पर मध्येता का चित्र स्वभावतः आदर्श-ग्रहण की प्रेरणा का अनुभव करने लगता है। अपनी आदर्शवादी मनोवृत्ति के कारण ही उन्होंने आधुनिक युग में समाज-साम्य की स्थापना करने में सम्बन्धित विविध विचार-प्रणालियों की ग्रहण करने पर भी अतीत काल के भाग्यवश की उपलब्धियों की अपेक्षा न करने का संदेश दिया है। वह आधुनिक युग में भौतिकता के प्राधान्य के कारण उभरने वाली समस्याओं के निदान के लिए प्राचीन आदर्शों से सहयोग लेने का परामर्श देते हैं। यथा.—

“हमें जहाँ अपने देश की वर्तमान समस्या पर विचार करना चाहिए वहाँ अपने अतीत में वर्तमान समस्याओं के कारण खोजने चाहिए; यही से हमें उनका निदान भी प्राप्त होगा।”

—(प्रकाश-स्तम्भ, संवेत, पृष्ठ २४)

‘प्रेमी’ जी के नाटकों की कथा-वस्तु सर्वत्र मक्षिप्त रही है और उन्होंने उनका अनावश्यक विस्तार करने की प्रवृत्ति का कहीं भी परिचय नहीं दिया है। उनका प्रत्येक नाटक एक निश्चित उद्देश्य को लेकर बना है और सामान्यतः यह उद्देश्य भारतीय जनता के स्वातन्त्र्य-प्रेम की अभिव्यक्त कर पाटकों को देश-प्रेम की ओर प्रवृत्त करना रहा है। देश-प्रेम की यह चेतना उनके सभी नाटकों में समान रूप में व्याप्त रही है और पात्रों के मवादों में अभिव्यक्ति प्रदान करने में अनिश्चित उन्होंने अपने अपने नाटकों के अधिकार गीतों में भी ध्यान दिया है।

‘प्रेमी’ जी ने अपने अधिकांश नाटकों की रचना उस समय की की जब भारत-वर्ष विदेशी शासन के वर्चस्व में आबद्ध था। ऐसे समय राष्ट्र-निर्माण में सहयोग देने वाली सभी साहित्यकार अपनी-अपनी रचनाओं द्वारा जनता की चेतना का आन्दोलन करने में प्रयत्नशील थे। तत्कालीन साहित्य का अध्ययन करने पर हमें सर्व श्री प्रेमचन्द, मणिकीमण्डल शुक्ल, माधवदास चतुर्वेदी आदि सभी राष्ट्रीय साहित्य की

रचना करने वाले लेखको में यही प्रवृत्ति उपलब्ध होती है। 'प्रेमी' जी ने भी इस पर यथोचित ध्यान दिया है। उनके नाटकों में गान्धीवादी विचारधारा मूर्त रूप में उपलब्ध होती है। उनका 'यह मेरी जन्म-भूमि है' शीर्षक एकाकी नाटक पाठको के अन्तस् में राष्ट्र-प्रेम की ज्योति जागृत करने का सफलतम प्रयास है। सम्भवतः हिन्दी में राष्ट्रीय भावनाओं से ओत-प्रोत ऐसा कोई अन्य एकाकी नाटक अभी तक नहीं लिखा गया है। जनता के हृदय में राष्ट्र-प्रेम की सात्विक उद्भावना के लिए 'प्रेमी' ने परतन्त्रता के विनाश के अतिरिक्त अपने नाटकों में हिन्दू-मुस्लिम-ऐवय की आवश्यकता पर भी व्यापक प्रकाश डाला है। इस दृष्टि से उनके 'रक्षा-बन्धन', 'स्वप्न-भग' 'शिवा-साधना' शीर्षक नाटक विशेष रूप से पठनीय हैं।

उनके देश-प्रेम-सम्बन्धी नाटकों में स्वतन्त्रता-प्रेमी सैनिकों, वीर माताओं, वीर पत्नियों एवं वीरता की प्रेरणा प्रदान करने वाले अनेक सूक्ष्म तथा स्थूल उपकरणों को स्थान प्राप्त हुआ है। उनके कृतित्व का आधुनिक नाट्य-साहित्य से तुलनात्मक अध्ययन करने पर हम समष्टि-रूप में यह कह सकते हैं कि आधुनिक युग में नाटकों के माध्यम से राष्ट्रीय विचार-धारा को उपस्थित करने वाले साहित्यकारों में उनका उत्कृष्ट स्थान है।

'प्रेमी' जी ने अपने नाटकों में मुख्य रूप से भारतवर्ष पर मुगल सत्ता के प्रसार के समय की राजपूत नरेशों की स्थिति के चित्रण की ओर ध्यान दिया है। अतः देश-प्रेम की अभिव्यक्ति के लिए उनके समक्ष राजपूताना के इतिहास से ही प्रेरणा ग्रहण करने की सुविधा थी। उन्होंने पारस्परिक विद्वेष में उलझे हुए राजपूत-नरेशों की राजनैतिक दुरभिसन्धियों का चित्रण करते हुए उन्हें प्रत्येक नाटक में उनसे विमुक्त रहने का सदेश दिलाया है। राजपूत-युग से सम्बन्धित इन सभी ऐतिहासिक नाटकों में प्रायः राजपूत-नरेशों अथवा उस समय के प्रमुख राजपूत-राजनीतिज्ञों के क्षुद्र स्वार्थों एवं उनके व्यर्थ के व्यक्तिगत तथा जातिगत अभिमान की निन्दा की गई है। इस युग में प्रायः देश-हित की अपेक्षा व्यक्ति-हित तथा वश-कल्याण की ओर ही अधिक ध्यान देने वाले राज्य-सत्ता के अधिकारियों का प्राधान्य था। ऐसी स्थिति में आदर्शवादी चिन्ता-धारा से प्रभावित होने के कारण 'प्रेमी' जी ने अपने नाटकों में कुछ देश-प्रेमी व्यक्तियों द्वारा निस्वार्थ भाव से देश की ओर ध्यान देने का भी वर्णन किया है। 'विपपान' में चूड़ावत और शक्तावत सरदारों के पारस्परिक विद्वेष का चित्रण कर उन्हें समय-समय पर उद्बोधन प्रदान कर उन्होंने इसी प्रवृत्ति का परिचय दिया है। 'शपथ' में विष्णुवर्धन के नेतृत्व में मालव को स्वतन्त्र गणराज्य की दिशा में विकास-लाम करते हुए दिखाकर भी उन्होंने इसी उद्देश्य की अभिव्यक्ति की है।

'प्रेमी' जी ने अपने नाटकों में राजाओं और सामन्तों की सन्निहित मनोवृत्ति या नफ़्तन चित्रण किया है। भारतीय नरेशों ने स्वार्थ-श्रेष्ठि होकर अपना व्यक्तिगत उत्थान की कामना ने समय-समय पर विदेशी शक्तियों से सहायता लेकर जिन प्रकार देश की शरा उता तो हानि पहुँचाई है उनके लिए उन्होंने अपने किमी न किमी पाप द्वारा उनकी तौष भर्त्सना कराई है। इस प्रकार की विदेशी शक्तियाँ भी अपने विविष्ट स्वार्थों के कारण ही राजपूतों को सहयोग प्रदान करती थी। 'विष-पान' में अमीर राँ के निहित स्वार्थों का चित्रण इसका नवीनोत्पष्ट प्रमाण है। यथा —

“अमीर—मैं राजपूतों के अभिमान को कुचलना चाहता हूँ। इस समय राजस्थान के प्रत्येक राज्य में गृह-युद्ध जारी है। सरदारों ने अपने-अपने दल बना रखे हैं, प्रत्येक दल ने गद्दी का अपना-अपना हक़वार बना रखा है। पड़पड़ और अत्याचारों का बाजार गरम है। मैं गृह-युद्ध की ज्वाला को और अधिक भटकाकर राजस्थान को निष्प्राण बना देना चाहता हूँ। सम्पूर्ण राजस्थान में अमीर राँ की तूती बोलेंगी।”

—(पृष्ठ-संख्या, ४८-४९)

'प्रेमी' जी ने अपने नाटकों की कथावस्तु में सम्मन्वित ऐतिहासिक युग की राजनीतिक स्थिति का चित्रण करने के प्रतिरिक्त तत्कालीन सामाजिक स्थिति या चित्रण करने हुए विविध सामाजिक कुश्रितियों और दोषों की विवेचना कर अपने चिन्तन की गहनता का भी उपयुक्त परिचय दिया है। उन्होंने अपने नाटकों में विविध सामाजिक प्रपायों की यथास्थान अभिव्यक्ति दी है। 'विष-पान' में राजपूतों द्वारा अपने स्वयं पर धमल-पान का वर्णन कर उन्होंने इसी प्रवृत्ति का परिचय दिया है। उन्होंने अपने नाटकों में राजस्थान के तत्कालीन राज-प्रासादों में नारी-जीवन की विवशताओं की ओर भी मार्मिक संकेत किए हैं। उस समय के राजाओं एवं सामन्तों की विलास-स्थिति का चित्रण करना भी उन्हें अभीष्ट रहा है, किन्तु उनके नाटकों में इनकी अधिक व्याप्ति नहीं हुई है। 'विष-पान' में जवानदास दामोदर होने के कारण मेवाड़ के महाराणा के धा-भार्द होने पर भी उचित सम्मान प्राप्त नहीं कर पाते-उन समस्या को उल्लिखित कर उन्होंने जवानदास को देश के प्रति धर्मनुर-दायित्वपूर्ण कार्य करने के लिए उद्यत किया कर इन प्रकार की विलास-श्रितियों के दुष्परिणामों की ओर संकेत किया है।

धार्मुनिक सामाजिक दृष्टिकोण से परिचायित होने के कारण 'प्रेमी' जी ने अपने नाटकों में सामाजिक समानता की आवश्यकता का भी चित्रण किया

है। इस दृष्टि से 'विष-पान' में महाराज जगतसिंह द्वारा वेश्या-विवाह का समर्थन करा कर एवम् राजकुमारी कृष्णा का धीवर से वार्तालाप करा कर उन्होंने इसी प्रवृत्ति का परिचय दिया है। उनके नाटको में राष्ट्र-चिन्तन के पश्चात् समाज-कल्याण से सम्बन्धित तत्वों के चिन्तन को ही मुख्य स्थान प्राप्त हुआ है। इनके अतिरिक्त उन्होंने कहीं-कहीं अध्यात्म-चिन्तन को भी विकसित होते हुए दिखाया है। चिन्तन के अतिरिक्त अनुभूति-ग्रहण की प्रवृत्ति भी उनके नाटको की उत्कृष्ट निधि है। इस अनुभूति का सम्बन्ध स्पष्टतः समाज-दर्शन से रहा है। उनके नाटक निश्चय ही उनकी अनुभूति की ही देन हैं। अनुभूतियों से समृद्ध होने के कारण ही वे इतने हृदयस्पर्शी बन पड़े हैं। 'प्रेमी' जी का व्यक्तित्व वेदना-भार से युक्त रहा है जिसका प्रभाव-उनके नाटको पर स्पष्ट रूप से लक्षित होता है। अपने 'छाया' शीर्षक नाटक में उन्होंने कवि प्रकाश के माध्यम से अपने साहित्यिक जीवन के वेदना-पूर्ण अनुभवों की ओर ही संकेत किया है। 'शिवा-साधना' के 'अपनी बात' शीर्षक प्रारम्भिक वक्तव्य में भी उन्होंने अपने जीवन की व्यथा को करुण अभिव्यक्ति दी है। अतः यह स्पष्ट है कि उनका साहित्य कल्पना-प्रेरित न होकर अनुभवों से पुष्ट है। उनके अनुभवों की गहनता का सामान्य बोध निम्न-लिखित सूक्तियों से हो जाता है—

(अ) "धीर पुरुष सुख का साथी चाहे न हो लेकिन दुःख का अवश्य होता है।"

—(विष-पान, पृष्ठ संख्या ६८)

(आ) "हमें सारे ससार के सामने आधरण-हीन हो कर रहना चाहिए। तभी हमें सच्ची शान्ति मिलेगी।"

—(बादलों के पार, पृष्ठ-संख्या १३)

उपर्युक्त अध्ययन से स्पष्ट है कि 'प्रेमी' जी के नाटकों में वैविध्य की स्थिति सर्वत्र वर्तमान रही है। उन्होंने आधिकारिक कथावस्तु के अतिरिक्त अपने नाटको में प्रासंगिक कथानकों का भी सफलतापूर्वक निर्वाह किया है। उनका आकांक्ष्य सर्वत्र देश-प्रेम की अनुभूति को स्पष्ट करना ही रहा है और उनके नाटको के कथानक निश्चय ही पाठकों को देश-भक्ति की सजीव प्रेरणा प्रदान करने वाले हैं। उनके ऐतिहासिक नाटकों के सम्बन्ध में तो यह तथ्य सत्य है ही, अपने सामाजिक नाटकों में भी उन्होंने समाज-कल्याण की इच्छा से सामाजिक गतिरोधों को समाप्त करने के उद्देश्य से जिन घटनाओं का विकास किया है वे उनके राष्ट्र-प्रेम की ही प्रतीक हैं।

चरित्र-चित्रण

नाटक के भाव-सौन्दर्य को गति प्रदान करने की दृष्टि से उसमें चरित्र-चित्रण

का प्रयत्न विनिष्ट महत्त्व होता है। साहित्य की अन्य विधाओं की अपेक्षा नाटक में चरित्र-चित्रण की ओर विशेष-रुत अधिक ध्यान दिया जाता है। 'प्रेमी' जी ने इन तथ्य की ओर उपयुक्त ध्यान देने हुए अपने नाटकों में उत्कृष्ट चरित्र-योजना की है। उनके नाटकों में संगम से वृद्धावस्था तक के विभिन्न आयु के पुरुष तथा नारी पात्रों एवं विभिन्न वर्गों का प्रतिनिधित्व करने वाले चरित्रों का उपस्थापन हुआ है। वयस्क पात्रों की भीति किशोर वय के पात्रों का चित्रण भी उन्होंने कुशलता के साथ किया है। इन दृष्टि से 'स्वप्न-भग' में उपलब्ध होने वाला वास्तविक योग्यता का चरित्र तथा 'छाया' कीर्तिक नाटक में कवि प्रकाश की पुरी स्नेह का चरित्र विशेष रूप से दृष्टव्य हैं।

'प्रेमी' जी के नाटकों में उपलब्ध होने वाले पुरुष-पात्रों को विविध वर्गों में विभक्त किया जा सकता है। इन दृष्टि से उनकी कृतियों में निम्नानिम्न पारिवर्तिक विशेषताओं को स्पष्ट करने वाले पुरुष-चरित्र उपलब्ध होते हैं —

- (१) राजनीतिक कुचक्रों के नष्टपंथीन स्वरूप में विरक्त होकर जीवन में मायुष्य का संसार करने के आशांशी राज-पुरुष—इन दृष्टि से 'स्वप्न-भग' में द्वारा और 'विष-पान' में मेवाड़ के महाराजा के चरित्र विशेषतः उल्लेखनीय हैं।
- (२) राजनीतिक पद्धतियों की योजना करने प्रयत्न करने वाले भाग लेने वाले राज-पुरुष तथा इसी प्रकार के अन्य राजकीय व्यक्ति—'दण्ड' में मालवराज धन्यविराग और 'विष-पान' में मेवाड़ के जूटावन सरदार अजीतसिंह एवं महाराजा के धा-भाई जवानदास के चरित्र इसी प्रकार के हैं।
- (३) देश-रक्षा के लिए सन्नद्ध एवं पश्य-नवानन में कुदान उन्माही और घुरत—इसका सर्वश्रेष्ठ उदाहरण 'दण्ड' में विष्णुवर्धन एवम् उनके सहयोगियों (वत्स भट्ट, जयदेव एवम् धर्मदान) द्वारा उपस्थित किया गया है।
- (४) प्रेम की मधुर कल्पनाओं में सीन प्रयत्न प्रेम की सजीव प्रतिरूपिणी लगने वाले युवक-पात्र—'प्रेमी' जी के नाटकों में प्रेम के शुद्ध स्वरूप का व्यापार प्रयत्न हुआ है। इन दृष्टि से 'दण्ड' में विष्णुवर्धन और मुनारिनी के प्रेम, 'विष-पान' में महाराज अजीतसिंह के जेज्या-पुत्री केसर बाई के प्रेम तथा 'बादलों के तार' कीर्तिक एताकीनरत के 'निष्ठुर न्याय' कीर्तिक एताकी में राजकुमार अजीतसिंह के भीमराज की पुरी श्यामा के प्रति प्रेम का कर्तुन उन्माद के योग्य है। इनके प्रतिरूपिणी उनके अन्य नाटकों में भी नाट्यिक प्रेम का

उत्कृष्ट निदर्शन उपस्थित करने वाले पुरुष-पात्रों का प्रायः समावेश हुआ है ।

- (५) समाज के आर्थिक वैषम्य से पीड़ित मानवतावादी श्रमिक-वर्ग का प्रतिनिधित्व करने वाले व्यक्ति—‘प्रेमी’ जी ने भारत के राजपूत-युग एवं मुगल-युग के इतिहास से इस प्रकार की स्थिति को व्यक्त करने वाले पात्रों को ग्रहण करने के अतिरिक्त आधुनिक युग में पूँजीवाद की प्रतिशयता से पीड़ित मजदूरों का भी चित्रण किया है । इस दृष्टि से राजपूत-संस्कृति का चित्रण करने वाले ‘विष-पान’ नाटक में धीवर युवक कलुआ, मुगल संस्कृति को उपस्थित करने वाले ‘स्वप्न-भग’ नाटक में वृद्ध श्रमिक प्रकाश एवं आधुनिक युग की श्रमिक-वर्ग की स्थिति का निरूपण करने वाले ‘बन्धन’ नाटक के सभी श्रमिक पात्र इसके प्रतीक हैं ।

पुरुष-पात्रों की भाँति ‘प्रेमी’ जी ने अपने नाटकों में स्त्री-पात्रों को भी विविध रूपों में उपस्थित किया है । इस दृष्टि से उनके नारी चरित्रों को निम्नलिखित रीति से विभाजित किया जा सकता है —

- (१) राज-नियन्त्रण से त्रस्त होकर राजकीय जीवन से विरत होने की इच्छा रखने वाली राजमहलों की नारियाँ—‘विष-पान’ में मेवाड की राजकुमारी कृष्णा ‘प्रेमी’ जी के इस प्रकार के नारी-पात्रों का सर्वश्रेष्ठ प्रतिनिधित्व करती है ।
- (२) राजनीति में सक्रिय रूप से भाग लेने वाली रमणियाँ—इस वर्ग को दो उपवर्गों में विभाजित किया जा सकता है । प्रथम उपवर्ग में राजनीति के उचित पक्ष का निर्वाह करने वाली ‘जहानारी’ (स्वप्न-भग), ‘सुहासिनी’ (शपथ), ‘मन्दाकिनी’ (शपथ), एवं ‘उमा’ (शपथ) के नाम उल्लेखनीय हैं । उनके विविध नाटकों में उपलब्ध होने वाले चारणी-विषयक प्रकरण भी इसी उपवर्ग के अन्तर्गत रखे जायेंगे । द्वितीय उपवर्ग में राजनीतिक दुरभिसन्धियों में भाग लेने वाली नारियों को रखा जा सकता है । ‘स्वप्न-भग’ नाटक में उनकी योजना में सिद्धहस्त रोशनआरा को इस प्रकार की नारियों का प्रतिनिधित्व करने वाली कह सकते हैं ।
- (३) यौवनागम होने पर हृदय में स्वभावतः सचरित होने वाले प्रेम की अनुभूति में लीन नारियाँ—‘शपथ’ में सुहासिनी एवम् मन्दाकिनी, ‘बन्धन’ में मालती एवं ‘प्रेम अन्धा है’ शीर्षक एकाकी में वासन्ती इसी प्रकार की नारियाँ हैं । ‘घर या होटल’ शीर्षक एकाकी में उन्होंने सुरेन्द्र की पत्नी कला के चरित्र के माध्यम से आधुनिक युग के ध्वस्त नारी-प्रेम (पति के जीवित होते

परिपुष्ट में अनुरक्ति) ता भी यहाँ किया है। विवाह के पूर्व एवम् यन्त्रान् नारी के प्रेम की कल्पना जो आवेगमयी तथा मात्सरिक स्थिति होती है उनका भी उन्होंने उपयुक्त चित्रण किया है।

- (४) विवाह के पूर्व प्रेमानुभूति में अचर्चित, अनित कलाओं में भाग लेने वाली कन्याएँ—इस दृष्टि में 'म्वप्न-भ ग' में वासिका कीणा द्वारा प्रदर्शित मंगीत-प्रेम एवम् 'विप-पान' में उपसन्ध होने वाला राजकुमारी शृष्णा का शरीर एव चित्रकारिता के प्रति अनुराग उत्प्रेरणीय है।

उपयुक्त अध्ययन में स्पष्ट है कि 'प्रेमी' जो ने अपनी नाट्य-रचनाओं में पाद-योजना की ओर विशेष ध्यान दिया है। सामन्तीय संस्कृति में परिपुष्ट प्राचीन जीवन-दर्शन और वर्तमान भौतिक सुषणों से परिचानित जीवन-धारा को उन्होंने अपने पात्रों में पूर्ण रूप में आकार कर दिया है। यद्यपि यह सत्य है कि आदर्श-गुण नाटकों की रचना करने के कारण उन्होंने केवल कुछ कुटिल प्रकृति के व्यक्तियों के प्रतिरिक्त अपने अधिकांश पात्रों को भी आदर्श-प्रेमी रखने पर बल दिया, तथापि इन विषय में अतिवादिना का परिचय उन्होंने कहीं भी नहीं दिया है। उनके पास विशिष्ट गुणों में सम्पन्न होने पर भी अतिमानवीयता में युक्त नहीं होने पाएँ हैं। उनके 'प्रकाश-स्तम्भ' दीपक नाटक में बाणा रावन का चरित्र इसी कथन का प्रमाण है—लेखक ने उनके विषय में राजस्थान में प्रसिद्ध विविध किम्बदन्तियों में परिचित होने पर भी उन्हें अतिमानव के रूप में उपरिष्ठ नहीं किया है।

सवाद-योजना

नाटक में चरित्र-चित्रण को नवीयता प्रदान करने के लिए सम्वाद-योजना की ओर उपयुक्त ध्यान देना अवश्य होना है। 'प्रेमी' जो ने इस तथ्य को ध्यान में रखते हुए अपने नाटकीय सम्वादों के माध्यम से मानव-जीवन की उपयुक्त अभिव्यक्ति प्रदान की है। उन्होंने अपने सम्वादों में भाव-तत्त्व और विचार-तत्त्व, दोनों का उपयुक्त रूप में समावेश किया है। उन्होंने सम्वादों को स्वाभाविक रखने के लिए उन्हें प्रायः सक्षिप्त रूप में उपस्थित किया है। सम्वादों को अनावश्यक विस्तार प्रदान करते हुए उनमें अतृप्त विषयान्तर हो जाने देना उन्हें दृष्ट नहीं रहा है। सम्वाद-विस्तार ने नाटकीय शैली में वर्तमानता का प्राधान्य ही जाता है और पात्रों की वैयक्तिक विशेषताओं के स्पष्टीकरण में निमित्तता या जाती है। इसी कारण 'प्रेमी' जो ने अपने नाटकों में गवद-विन्यास को सरल, स्वाभाविक तथा विस्तार-रहित रखा है।

‘प्रेमी’ जी के नाटकों में समाज, इतिहास तथा पौराणिक युग को अभिव्यक्ति प्राप्त हुई है। अतः उनके नाटकों के सम्वादों का सम्बन्ध भी स्पष्ट इन तीनों विषयों से रहा है। समय-परिवर्तन के साथ-साथ मानव के स्वभाव, रुचियाँ एवम् वार्तालाप-विधियों में भी परिवर्तन आता रहता है। इसी कारण ‘प्रेमी’ जी के विविध विषयों से विभूषित नाटक विविध प्रकार के सम्वादों से युक्त रहे हैं। उनके सम्वादों में प्रेम, शौर्य, दार्शनिकता एवम् समाज-चिन्तन को मुख्य स्थान प्राप्त हुआ है। निरर्थक सवादों की योजना भी उन्होंने नहीं की है और प्रायः उनके सम्वाद पात्रों के व्यक्तित्व को प्रकाशित करने वाले रहे हैं। उदाहरणार्थ सक्षिप्तता के गुण से युक्त निम्नलिखित चमत्कारिक सम्वाद-योजना देखिये —

‘वत्स—जान पड़ता है कि निकट के घन से मृग क्षिप्रा का जल पीने आए हैं।

कचनी—और सिंह आया हो तो !

वत्स—नहीं शृगाल हो सकता है।

(सहसा धन्यविष्णु का प्रवेश)

धन्यविष्णु—कोन है मुझे शृगाल कहने वाला ?

वत्स—मैं नहीं, क्षिप्रा की हिलोरें ऐसा उच्चारण करती हैं।

(शपथ, पृष्ठ-सख्या ६७)

अभिनेयता

रगमच के अभाव के कारण हिन्दी में अभिनेय नाटकों की रचना की ओर प्रारम्भ से ही नाटककारों ने अधिक ध्यान नहीं दिया। ‘प्रेमी’ जी ने इस अभाव को लक्षित कर अपने नाटकों को रगमच के लिए उपयोगी बनाने की ओर पर्याप्त ध्यान दिया है। उनके द्वारा लिखे गए सभी पूर्ण नाटक एवं एकाकी नाटक प्रायः अभिनय की विशेषताओं से पुष्ट रहे हैं और उनमें से अनेक का समय-समय पर भारतवर्ष के विभिन्न प्रदेशों में सफल अभिनय भी हो चुका है। यद्यपि यह सत्य है कि उनके ‘शिवा-साधना’ शीर्षक नाटक में पात्राधिक्य होने के कारण अभिनय में कठिनाई का सामना करना पड़ेगा और इसी प्रकार उनके नाटकों में दृश्यों के शीघ्रतापूर्ण परिवर्तन ने भी अभिनेयता में बाधा पहुँचाई है तथापि समष्टि-रूप में हम यह कह सकते हैं कि उनके नाटकों में हिन्दी के इतर नाट्य-साहित्य की अपेक्षा रगमच-सम्बन्धी सुविधाओं को कहीं अधिक स्थान प्राप्त हुआ है।

‘प्रेमी’ जी ने अपनी नाट्य-भूमिकाओं में हिन्दी-रगमच के अभाव की ओर

मोहन करने हुए अपने नाटकों की रंगमंचीय क्षमता को भी प्रायः निर्दिष्ट किया है। इस दृष्टि में उनके 'प्रताप-सम्भ', 'चादनी के पान', 'स्वप्न-भग' एवम् 'विष-पान' शीर्षक नाटकों की भूमिकाएँ विशेष रूप में पठनीय हैं। उन्होंने बाधुनिक रंगमंच की चित्रपट के भित्ति में पृथक् रंगने पर बल दिया है और यह स्पष्ट किया है कि अभिनय-विस्तार के लिए आवश्यक होने पर भी यदि आवश्यकताओं रंगमंच की चित्रपटीय कला में प्रभावित रंगने का प्रयत्न किया जाएगा तो अभिनय में मर्यादाबद्धता के भंग की पर्याप्त सम्भावना रहेगी। तथापि उन्होंने यह भी स्वीकार किया है कि आवश्यकता पाने पर यमान्धान परित्यक्त करने हुए रंगमंच पर अभिनय के लिए विभिन्न नाटकों की चित्रपट के अनुकूल बनाया जा सकता है। इस प्रकार उन्होंने चित्रपट पर प्रदर्शित दृश्यों ने प्रति प्रभावित नाटककारों को चित्रपट का मोह त्याग कर रंगमंच के अनुकूल नाट्य रचना का नदेश प्रदान किया है। 'विष-पान' के 'पुनार' शीर्षक प्रारम्भिक कथन में उन्होंने कतिपय उदाहरण देने हुए अपनी उन धारणाओं की अत्यन्त प्रभावशाली रूप में उपस्थित किया है।

'प्रेमी' जी के नाटकों की अभिनय-विषयक सम्भावनाओं की चर्चा करते समय प्रायः आलोचकों ने उनके नाटकों पर दो आरोप लगाये हैं। उनके अनुसार एक और तो 'प्रेमी' जी ने अपने नाटकों में गीतों के अतिशय प्रयोग द्वारा रंगमंच पर जीवन की वास्तविकता को कुछ अंशों तक उपेक्षित रखा है और दूसरी ओर दृश्य-योजना में निमित्तता का परिचय दिया है। 'प्रेमी' जी ने अपनी नाट्य-भूमिकाओं में इन आरोपों का भी प्रतिवाद किया है। 'विष-पान' की भूमिका में प्रथम आरोप का उत्तर देते हुए उन्होंने गीत को रंग-शृष्टि में सहायक मानकर नाटक में वातावरण के स्पष्टीकरण के लिए गीत-प्रयोग को आवश्यक माना है। यद्यपि यह सत्य है कि उनके गीतों में स्वाभाविकता, प्रवहमानता और प्रभाव-शृष्टि के गुण वर्तमान हैं, तथापि लक्षित नाटकों में भी प्रायः प्रत्येक दृश्य में गीत-समावेश के विषय में उन्होंने तो समाधान दिया है वह आलोचक को सन्तुष्ट नहीं कर पाता। द्वितीय आरोप के उत्तर में 'प्रेमी' जी ने कहा है कि रंग-सज्जा की योजना के लिए कभी-कभी दृश्य-योजना को विविध गीतों में परिवर्तित करना नाटककार के लिए आवश्यक हो जाता है। इस विषय में उनका स्पष्टीकरण सन्तोषप्रद ही रहा है। यथा:—

“जो नाटक रंगमंच की ध्यान में रखकर लिखा गया है उसका पूर्ण मोनो-रंगमंच पर ही देखा जा सकता है—या वह स्पष्टित देख सकता है जो उसे पाने समय रंगमंच की रचना अपने अस्तित्व में रखता है।”

दृश्य-परिवर्तन की शीघ्रता के दोष को स्वीकार कर 'प्रेमी' जी ने अपने वाद के नाटको में इसका प्रायः परिहार कर दिया है। इस दृष्टि से उनका 'प्रकाश-स्तम्भ' शीर्षक नाटक विशेषतः पठनीय है। इसमें उन्होंने अक-परिवर्तन होने पर रग सज्जा में विपुल अन्तर नहीं आने दिया है और दृश्यों की संख्या को भी सीमित रखा है। इस विषय में उनका वक्तव्य इस प्रकार है —

“मेरे इस नाटक से पहले के प्रायः सभी नाटक पटों (पदों) की सहायता से खेले जाने वाले रहे हैं। सेट्स के हिसाब से वे नहीं लिखे गए। मेरा यह नाटक केवल दो सेटिंग्स पर खेला जा सकता है और दृश्यों की संख्या भी इसमें बहुत थोड़ी है।”

—(प्रकाश-स्तम्भ, सकेत, पृष्ठ 'ग')

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि 'प्रेमी' जी ने अपनी नाट्य-रचनाओं को रगमच के लिए उपयोगी रखने का सर्वत्र ध्यान रखा है। अपने नाटको के कतिपय अभिनय प्रकरणों को अभिनय के अवसर पर यत्र-तत्र परिवर्तित करने में भी उन्हें कोई आपत्ति नहीं है। अपने 'बादलो के पार' शीर्षक एकाकी-संग्रह की भूमिका में उन्होंने अपने नाटको में रगमचीय कला के प्रौढ़ स्वरूप की निष्पत्ति न होने का एक अन्य ठोस कारण यह दिया है कि हिन्दी में कुशल निर्देशन से युक्त व्यावसायिक रगमच के अभाव के कारण नाटककार अभिनय-कला से परिचित होने पर भी अपनी इच्छानुसार नाटक में अभिनय-क्षमता का प्रौढ़ स्तर पर समावेश नहीं कर पाता। रगमचोपयोगी नाटक की रचना करते समय दृष्टि-पथ में सर्वत्र साधारण सुविधाओं से युक्त रगमच की ही स्थिति रहती है। हम 'प्रेमी' जी के इस कथन से पूर्णतः सहमत हैं और इस कसौटी पर कसने पर उनके नाटको को रगमच पर अभिनय के लिए पूर्णतः सफल पाते हैं। अभिनय को सुविधाजनक बनाने के लिए उन्होंने रग-सकेत उपस्थित करने की ओर भी ध्यान दिया है। ये सकेत कही-कही तो इतने स्पष्ट रहे हैं कि उनके आधार पर रग-सज्जा का कार्य नितान्त सरल हो जाता है। उनके नाटकों के उद्देश्य को उनकी निम्नलिखित पक्तियों के आधार पर अत्यन्त स्पष्ट रूप से समझा जा सकता है —

इतना प्रयत्न तो मैं करता हूँ कि नाटक रगमच के उपयुक्त रहें, जन-साधारण की पहुँच के बाहर न हो और उनमें रसानुभूति का अभाव न हो।

—(स्वप्न-भग, कुछ बातें, पृष्ठ ३)

गीत-प्रयोग

नाटक में गीत-प्रयोग से उसमें एक विशिष्ट कवित्व-गति के समावेश की

संभाषणा हो जाती है और मध्य में भी कवित्व का प्रयोग संभाव्य रहता है। गीत जीवन की गन्धना और स्वाभाविकता के प्रतीक होते हैं। गीत-विहीन मानव-जीवन की स्थिति सम्भवतः समझना ही है। अब नाटक में भी उनका प्रयोग उम्मीद रखना-विश्वास का विधान करना है। प्राधुनिक युग में कविपद्य नाटककार नाटक में गीत-प्रयोग का समर्थन नहीं करते, किन्तु 'प्रेमी' जी ने इसे आवश्यक समझा है। उन्होंने गीतों की अभिव्यक्ति में नजीवता लाने वाला कहा है। वह नाटकों में कथानक को गति प्रदान करने और इन प्रकार रस-प्रभाव को घनीभूत करने के लिए गीत-प्रयोग को आवश्यक मानते हैं।

'प्रेमी' जी ने अपने सभी नाटकों में गीतों का गहन प्रयोग किया है। उनके पूर्व हिन्दी के प्रसिद्ध नाटककार श्री जयशंकर 'प्रसाद' ने भी अपने नाटकों में गीतों को व्यापक स्थान दिया था। 'प्रेमी' जी ने सम्भवतः उनसे प्रेरणा लेकर ही इन परम्परा को गहनतापूर्वक आगे बढ़ाया है। उनके गीतों के विषय विविध रहे हैं और वातावरण को गति प्रदान करने का गुण उनमें पूर्ण रूप से वर्तमान रहा है। उनके गीतों का सम्बन्ध प्रायः घोर रस, दान्त रस, शृंगार रस, कर्ण रस या प्रकृति-चित्रण में रहा है। उनके कविपद्य गीतों में श्रमिक-जगत् के सुख-दुखों को भी सामाजिक अभिव्यक्ति प्राप्त हुई है। उनके गीत भाषना और विचार, दोनों ही की दृष्टि से पर्याप्त समृद्ध बन पड़े हैं और उनमें श्रोता को प्रेरणा प्रदान करने की शक्ति पूर्ण रूप से वर्तमान है। उदाहरणार्थ उनके एक उद्धोषण-गीत की निम्न-लिखित पंक्तियाँ देखिए —

धीरों से कहती क्षत्राणी,
जाँचो तलवारों का पानी।

—(प्राधुनि, पृष्ठ ३४)

'प्रेमी' जी ने अपने नाटकीय गीतों को गली घोंगी में उपस्थित किया है। गहजता, मक्षिप्तता एवम् प्रहमानता के गुणों ने युक्त होने के कारण उनके गीतों का पाठक समक्ष श्रोता के चित्त पर अनुभूत प्रभाव पड़ता है। इनका श्रेय उनकी भाषा-शोडना-विषयक कुशलता की ही दिया जाना चाहिए। उनके गीतों की भाषा भाषानुमान परिवर्तनीय रहने पर भी किसी भी स्थान पर दुर्बोध शब्दों के सम्मिश्रण जटिल नहीं होने पाई है। उन्होंने सामान्य भावनाओं को व्यक्त करने वाले रसों—शृंगार रस, दान्त रस, कर्ण रस इत्यादि—का प्रयोग करने समय अपनी भाषा की माधुर्य गुण से सम्पन्न रखा है और बीररमात्मक गीतों में शीघ्र गुण का गहन समावेश किया है गीतों में प्रसाद-श्रुति के लिए उन्होंने शीघ्र-गीतों की शक्तियों

का भी यथास्थान प्रयोग किया है। इस दृष्टि से उनके द्वारा प्रयुक्त किए गए 'कोयलिया', 'खिवैया', 'हीले', 'पुरवैया' तथा 'वाला' (वालना, प्रज्वलित करना) आदि शब्द विशेष रूप से दृष्टव्य हैं। शिल्प-सम्बन्धी अन्य आवश्यकताओं के निर्वाह की दृष्टि से उन्होंने अपने गीतों में एक ओर तो अलंकारों का स्वाभाविक रूप में प्रयोग किया है और दूसरी ओर, अपेक्षित न होने पर भी, अपने गीतों को छन्द-बन्धन में आबद्ध रखने का प्रयास किया है। उन्होंने अपने गीतों में दो, तीन, चार अथवा पाँच पक्तियों से युक्त पद्यों का सफल प्रयोग किया है और तुक-निर्वाह की ओर सर्वत्र उचित ध्यान दिया है। उनके गीत सम्बद्ध पात्रों की अनुभूतियों से पूर्णतः समृद्ध रहे हैं और उन्होंने उनकी रचना करते समय व्यर्थ ही अतिरिक्त शब्दों के द्वारा पक्ति-विस्तार नहीं किया।

'प्रेमी' जी के नाटकों में सहगान, पुरुष-पात्रों के गान, नारी-पात्रों के गान तथा बालक-बालिकाओं के गान आदि के रूप में अनेक प्रकार के गीत उपलब्ध होते हैं। ये गीत समाज के तथाकथित उच्च वर्ग तथा सामान्य वर्ग, सभी से सम्बद्ध व्यक्तियों द्वारा गाए गए हैं। उनके कतिपय नाटकों में गीतों की आवश्यकता से अधिक स्थान प्रदान किया गया है और कुछ में उन्हें स्वाभाविक स्तर पर ही उपस्थित किया गया है। इन दोनों प्रवृत्तियों को उदाहृत करने के लिए हम क्रमशः उनके 'आहुति' तथा 'शपथ' शीर्षक नाटकों का उल्लेख कर सकते हैं। तथापि इतना स्पष्ट है कि नाटकों में गीत-प्रयोग की प्रवृत्ति उनकी आत्मा की विशिष्ट स्फूर्ति से सम्बद्ध रही है। उनके नृत्य-गति से परिचालित गीतों में ध्वनन-शक्ति का भी आकर्षक समावेश हुआ है। संक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि 'प्रेमी' जी ने अपने नाटकीय गीतों की रचना एक सुनिश्चित योजना के अनुसार की है और अपने नाटकों एवं एकांकी नाटकों में उन्हें गीत-प्रयोग करने में पर्याप्त सफलता प्राप्त हुई है।

भाषा

'प्रेमी' जी के नाटकों की भाषा प्रायः सरल रही है। उन्होंने संस्कृत के तत्सम शब्दों के प्रयोग द्वारा अपनी भाषा को केवल उसी स्थिति में क्लिष्ट होने दिया है जब उन्होंने गहन विचारों की अभिव्यक्ति की है। उनकी भाषा भावानुरूप परिवर्तित होती रही है। यही कारण है कि जहाँ शृंगार, करुण और शान्त आदि कोमल रसों के प्रयोग में उनकी भाषा माधुर्य गुण-सम्पन्न रही है वहाँ वीर रस के प्रकरणों में वह ओजगुणमयी हो गई है। तद्भव शब्दों के साथ-साथ उन्होंने देशज शब्दों का भी प्रयोग किया है। लोक-साहित्य में उपलब्ध शब्दावली भी उनके नाटकों में प्रचुरता से प्राप्त होती है। इसी प्रकार उन्होंने अपने ऐतिहासिक नाटकों में तत्कालीन देश-

काल को मुरझित करने के लिए कुछ विशिष्ट पार्श्वभाषिक शब्दों का भी प्रयोग किया है। उनके 'शाय' शीर्षक नाटक में उपलब्ध होने वाले 'विषयवर्ति', 'मधिविषयक', 'यत्नाधिकृत' तथा 'नगर-श्रेष्ठी' आदि शब्द हमारे इसी समय की पुष्टि करते हैं।

'प्रेमी' जी के नाटकों की भाषा ही मुख्य विशेषता यही है कि यह कृत्रिमता-रहित है और स्वभाव में उच्चरित होने पर वह सहसा जन-आधारण की पहुँच में बाहर होकर नहीं रह जाती। इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए उन्होंने हिन्दी के मूल शब्दों के प्रतिरिक्त अपने नाटकों में उर्दू और अंग्रेजी के महज-प्रचलित शब्दों का भी पर्याप्त मात्रा में प्रयोग किया है। भारतीय भाषा के सुगन्ध-सुगन्ध से सम्बन्ध होने के कारण उनके अधिकतर नाटकों में सुगन्धमान पात्रों के समावेश के लिए अवसर रहा है। उनकी भाषा-नीति प्रसिद्ध उपन्यासकार मुन्शी प्रेमचन्द के उपन्यासों की भाषा से निकट रूप में प्रभावित रही है अर्थात् प्रेमचन्द जी की भाँति उन्होंने भी प्रायः सुगन्धमान पात्रों की भाषा में उर्दू-शब्दों का प्राचुर्य रखा है और केवल उनके 'स्वप्न-भग' शीर्षक नाटक में ही इसका अववाद मिलता है। इस दिशा में यह उनके मतर्क रहे है कि उन्होंने हिन्दुओं और मुसलमानों के वार्तानाओं में हिन्दू-भाषाओं द्वारा भी उर्दू-शब्दों का महज रूप में प्रयोग कराया है उदाहरणार्थ 'रक्षा-वन्दन' में मेराट के महागण विद्यमान्ति के नाशों से वार्ताना के समय की भाषा का निम्नलिखित रूप देखिए, —

"मस्तहब मनुष्य के हृदय के प्रकाश का नाम है। जो मस्तहब का नाम लेकर तलवार घातते हैं, वे बुनिया की घोवा बेते हैं, धर्म का अवमान करते हैं। सन्तों और यही है, परा राजपूत यही है, जो न हिन्दुओं के सम्पाय का हिमायती है और न मुसलमानों के, यह न्याय का साथी है और आज्ञाओं का बोधाना है।"

—(रक्षा-वन्दन, पृ० २१)

शब्दों की शब्द-शेष विषयक समता, अभिनव-नीति एवं नाटकों में जन-जीवन के पर्याय प्रतिनिधित्व की दृष्टि से 'प्रेमी' जी के नाटकों में उल्लेख होने वाली इन प्रवृत्ति के लिए उन्होंने अपने 'यह मेरी जन्मभूमि है' शीर्षक एकलकी नाटक में 'निम', 'गूँदी', 'ट्रेन', 'मिस्ट', 'स्ट्रेंड', 'डाइवर' आदि शब्दों के नाना-प्रयुक्त शब्दों का भी बहुत प्रयोग किया है और उनके कारण नाटक की भाषा के प्रवाह में किसी प्रकार का व्याधान नहीं माने दिया है। नव नो यह है कि प्रेमि-नाटक के लिए मूल और मध्याय भाषा में कुछ निम्न प्रवाहनी भाषा की आवश्यकता होती है उस पर उनका पूर्ण अधिकार रहा है। सम्पादकों एवं कोशिकों के महज प्रयोग द्वारा भी उन्होंने अपनी भाषा में मजीबता तथा ओरता का स्वर

करने का सफल प्रयास किया है। इसी प्रकार कतिपय स्थलों पर उन्होंने सचित्र विशेषणों के रम्य प्रयोग द्वारा भी अपनी भाषा का शृंगार किया है। उदाहरणार्थ राजपूतो के लिए 'कालदूत' शब्द का निम्नलिखित साभिप्राय प्रयोग देखिये —

“उन कालदूत राजपूतों की सहायता को हमारी शेष सेना न बढ़ी।”

—(स्वप्न-भग, पृ० ६१)

एकाकी नाटक

श्री हरिकृष्ण 'प्रेमी' ने मुख्य रूप से पूरे नाटको की ही रचना की है, तथापि एकाकी नाटको के क्षेत्र में भी उनकी अनेक रचनाएँ उपलब्ध होती हैं। इस दिशा में हमें उनके 'मन्दिर' और 'बादलो के पार' शीर्षक दो एकाकी-संग्रह प्राप्त हैं। एकाकी-रचना के लिए भी उन्होंने इतिहास और समाज दोनों से प्रेरणा ली है। अपने ऐतिहासिक एकाकी नाटको में उन्होंने मुख्य रूप से मुगल-शासन और राजपूत-युग की चर्चा की है, किन्तु इसके अतिरिक्त इतिहास की अन्य घटनाएँ भी उन्हें स्वीकार्य रही हैं।

ऐतिहासिक एकाकियों के अतिरिक्त सामाजिक एकाकियों की रचना करने में भी 'प्रेमी' जी को पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। उन्होंने हिन्दू-मुस्लिम वैमनस्य, भ्रष्ट-प्रथा और साम्प्रदायिकता आदि से सम्बद्ध अनेक परिस्थितियों का विरोध करते हुए प्रशस्य एकाकियों की रचना की है। कतिपय नवशिक्षिता भारतीय कन्याओं के जीवन में विवाहोपरान्त माने जाने वाले विषम और उच्छ्वल वैवाहिक जीवन पर भी उन्होंने तीव्र व्यंग किये हैं। उनका 'घर या होटल' शीर्षक एकाकी इस दृष्टि से पठनीय है। इसी प्रकार भारतवर्ष के राष्ट्रीय आन्दोलन को लेकर उन्होंने 'यह मेरी जन्म-भूमि है' शीर्षक एक अत्यन्त भावपूर्ण एकाकी नाटक की रचना की है। इसमें उन्होंने कर्नल होप्स नामक एक अग्रज अधिकारी की भारतवर्ष में उत्पन्न होने वाली कन्या के भारत-प्रेम और भारतीय स्वतन्त्रता-आन्दोलन में भाग लेने की कथा का मार्मिक वर्णन किया है।

'प्रेमी' जी ने अपने एकाकी नाटको में जीवन के सत्य का उपयुक्त प्रतिपादन किया है। यही कारण है कि उन्होंने जीवन की यथार्थता और विषमताओं का चित्रण करने पर भी अन्ततः किसी उपयुक्त समाधान की खोज करने की चेष्टा की है। इस दृष्टि से उनकी रचनाओं में आदर्श जीवन-सत्यों के कल्याणकारी स्वरूप की स्थापना का स्पष्ट आग्रह वर्तमान रहा है। यथार्थ का चित्रण करने पर भी

उनके नाटक अत्यन्त आदर्शों से प्रेरित रहे हैं। यह स्वाभाविक है। उनके नाटकों के कथानक अधिकांशतः भारतीय इतिहास के मध्य-युग से सम्बद्ध रहे हैं। उस युग में भारतवर्ष में नैतिकता के निर्वाह का स्पष्ट आग्रह था। अतः उस युग का चित्रण करने वाले साहित्यकार के मन पर आदर्शवाद की छाया का होना अनिवार्य है। वर्तमान युग में आदर्शों के प्रति मानव-मायह कमजोर, समाप्त होता जा रहा है। 'प्रेमी' जी ने इस नवीन जीवन-दृष्टि से प्रेरणा लेते हुए अपनी रचनाओं में आदर्शों की चोखी चोखी समन्वित रूप में उपस्थित किया है।

'प्रेमी' जी की कृतियों में प्रायः धीरे-धीरे उनके 'उत्साह' व्यापक भाव की व्याप्ति रहती है। उनका अध्ययन करने पर जहाँ उनमें नेत्रक के इस प्रयत्न का आभास मिलता है कि नाटकीय पात्र उत्साह-प्रेरित रहे वहीं पाठकों को भी निम्नर उत्साह की अनुभूति होती रहती है। उन्होंने अपने नाटकों की रचना करने समय उनमें राष्ट्रीय दृष्टिकोण का समावेश करने की ओर पूर्ण ध्यान दिया है। इस रसा में वह सर्वत्र सजग रहे हैं और उनके नाटकों की भूमिकाओं का अध्ययन करने पर इस सजगता का परिचय प्राप्त हो जाता है। वास्तव में वह अपने नाटकों को जन्म-भूमि के सम्मान का पाठ पढ़ाकर उन्हें उत्कट देश-भक्त बनाने के अभिलाषी हैं। कला की दृष्टि में भी उनके एकाकी नाटक विशेष सरल बन पड़े हैं। एकाकी-मिलन की जटिलता में उलझने की उनकी कहीं भी इच्छा नहीं रहती है। मिलन-निर्वाह-सम्बन्धी विवाद ने पूरक रहने के उद्देश्य से ही उन्होंने 'बादलों के पार' के मुख-पृष्ठ पर उसे एकाकी नाटकों का संकलन न कह कर नुबु नाटकों का संग्रह कहा है। इसी कृति के दो 'गद्द' शीर्षक प्राग्भिक वक्तव्य से नेत्रक के एकाकी नाटक-सम्बन्धी अत्यन्त दृष्टिकोण का परिचय मिलता है, किन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं है कि उनके एकाकी नाटकों में इस नाटकीय विधा का उपयुक्त विकास नहीं हुआ है। उनके अध्ययन में यह स्पष्ट हो जाना है कि वे इस प्रकार के सभी गुणों से सम्पन्न हैं और उनमें अभिनेयता का तत्त्व भी व्यापक रूप से प्रतिष्ठित है।

निष्कर्ष

उपर्युक्त अध्ययन से स्पष्ट है कि 'प्रेमी' जी के नाटकों में राष्ट्रीयता और नैतिक चेतना के प्रतिपादन की ओर मुख्य ध्यान दिया गया है। उन्होंने सामाजिकों के आचार-नियमन की ओर प्रेरित नाट्य-रचना को आवश्यक मानते हुए जीवन की कुछ निरिक्त आदर्शों से समन्वित रखकर उपस्थित करने पर धन दिया है। इस दृष्टि में उन्होंने मानव-जीवन के सन्तुल्य-विकास की ओर विनिष्ट ध्यान दिया है। यह आदर्शवादी दृष्टिकोण स्पष्ट होते हुए भी प्राण्य है। 'प्रेमी' जी ने इस में सफलता

सूक्ष्म सौन्दर्य-चेतना का समावेश करते हुए इसे अधिक प्रभावशाली बनाने का प्रयत्न भी किया है। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि उन्होंने अपने नाटको में अन्तर्दर्शन और बहिर्दर्शन को समन्वित रूप में उपस्थित किया है। उन्होंने इतिहास को कल्पना मिश्रित रूप में अपने नाटको में स्थान दिया है। उन्होंने वस्तु-विन्यास करते समय गीति-तत्त्व के समावेश की ओर भी पर्याप्त ध्यान दिया है। उनकी श्रेणी के अन्य नाटककारों में सेठ गोविन्ददास, (शेरशाह, कुलीनता आदि), जगन्नाथ प्रसाद 'मिलिन्द' (प्रताप-प्रतिज्ञा) और उदयशंकर भट्ट (दाहर) उल्लेखनीय हैं।

'प्रेमी' जी ने अपने ऐतिहासिक नाटको में कल्पना-मिश्रित ऐतिहासिक सत्यो को विकसित रूप प्रदान किया है, किन्तु कल्पना के आग्रह के फलस्वरूप इतिहास की उपेक्षा उन्होंने कही भी नहीं की है। अपने सामाजिक नाटको में उन्होंने व्यंग्य एवम् तथ्य-निरूपण का अधिकार ले कर आधुनिक युग में श्रमिकों, साहित्यकारों, अस्पृश्यों आदि की समस्याओं के आदर्श-प्रेरित समाधान उपस्थित किए हैं। पाठक अथवा श्रोता के मन पर नाटक के समन्वित प्रभाव को गहन बनाने के उद्देश्य से उन्होंने वस्तु-विन्यास करते समय अपने नाटको में गीति-तत्त्व के समावेश की ओर भी पर्याप्त ध्यान दिया है। उनके नाटको में भावना एवम् कला, दोनों का ही सरल, स्वाभाविक एवम् पुष्ट आधार पर प्रयोग हुआ है। निष्कर्षतः हम यह कह सकते हैं कि हिन्दी में मध्ययुगीन इतिहास को लेकर नाट्य-रचना करने वाले साहित्यकारों में श्री हरिकृष्ण 'प्रेमी' का अन्यतम स्थान है।



नाटककार 'श्रृङ्ख'

—श्री० जगदीशचन्द्र माधुर

उपेन्द्रनाथ 'मदन' के नाटकों का रचना-काल सन् १९३७ में प्रारम्भ होता है, जब द्विजेंद्रलाल राय और प्रनाद की दोनों में 'जय-पराजय' की रचना हुई। १९३८ में उनके एकाकी 'लक्ष्मी का स्वागत' और 'प्रधिकार का रक्षक' छदों। 'तारी' और 'देव्या' इनमें पहने लिखे गये थे, पर छपे बाद में। इन तीनहू बरनों में उनके चार एकाकी संप्रह प्रकाशित हुए हैं—'देवताओं की छाया में', 'पवत गाना', 'नरनाह' और 'पर्दा उठाओ पर्दा गिराओ', छ स्वतन्त्र बड़े नाटक—'जय-पराजय', 'मदन की कनक', 'कंद टडान', 'छठा बेटा' और 'भंवर' और तीन ऐसे नाटक जिनका आधार एकाकी से बड़ा होते हुए भी मूल प्रेरणा एकाकी की ही है—'मादि मार्ग', 'मज्जो दोही' और 'पैतरे'। १६ वर्ष के इन दौरान में अक्षर ने तीन बड़े उपन्यास भी लिखे, कई कहानी-संग्रह, दो मासिक सज्ज-काव्य, कुछकर निबन्ध, नस्मरण इत्यादि और इसी दौरान में उन्होंने तपेक्षित के रोगी के रूप में जीवन की उन्मुक्त धरती के मुँह की नोक भर मंश के लिए मृत्यु से महामारत लडा, जिनकी भक्तक 'क्षण जनेगा' की चुनौती भरी पत्तियों में मिलती है। ऐसे साहित्य-नायक की प्रतिमा और अजय सगन अभिनन्दनीय है।

किन्तु रचनाओं की संख्या अथवा कलेवर एवं व्यक्तिगत गठिनाइयों और नमर्ष के होने हुए भी साहित्य-नायक—इन दोनों के बल पर ही रोई नेगा मृग का नकल और नमर्ष नाटककार नहीं कहा जा सकता। जिन दिनों जयशकर 'प्रनाद' की महान रचनाएँ काव्य में द्वायावाद की प्रतिस्पर्धि-स्वरूप हिन्दी नाट्य-साहित्य का कठ-हार हो रही थी, उन्ही दिनों दो प्रवृत्तियाँ चुनाचप हमारी नाट्य-परम्परा की समायन्त कर रही थी। एक तो हमारे विद्वज्जिज्ञानियों और कानिजों में छात्र और पन्था-पानग पाश्चात्य देशों के आधुनिक मयातथ्यवादी नाटककारों से परिचित होने लगे थे। हमने पूर्व प्रचलित सौमयियन की कृतियों की का प्रभाव व्याप्त रूप में दृष्टिगत होता था। लेखन इत्यन, डॉ, मासखर्दी इत्यादि लेखकों की रचनाओं ने भारतीय निक्षित-नमात्र को महान नये क्षितिज का आभास दृष्टा। इन कृतियों के मिद्वान-पक्ष की प्रवर्तनगा लक्ष्मीनारायण मिश्र के नम-या-नाटकों में हुई, यद्यपि यह स्पष्ट था कि समर्प-नमकधी भाव का प्रभाव उन्हें एक मिद्वानवादी के रूप में उपर न

उठने दे सका। दूसरी तत्कालीन प्रवृत्ति थी कालिजो के रगमचो पर लघु-नाटको की माँग। सन् ३२, ३३ के आसपास आकर मानो शिक्षित-समाज के दर्शकगण नाटको की खातिर रतजगा करने के विचार से ऊब चले और रगमच के आग्रह के फल-स्वरूप एकाकियों का लिखा जाना प्रारम्भ हुआ। भुवनेश्वर प्रसाद और गणेशप्रसाद द्विवेदी ने इस क्षेत्र में कदम बढ़ाया।

यो एक और तो पाश्चात्य समस्यामूलक नाट्य-साहित्य से किताबी परिचय प्राप्त लेखको की रचना और दूसरी ओर अव्यावसायिक रगमच के लिए लघु नाटको का प्रणयन, इन दो धाराओं का विकास सन् ३६-३७ तक हो चला था और उपेन्द्रनाथ अश्व के नाटको का महत्व यही है कि उनमें आगे चलकर इन दोनों धाराओं का समन्वय हुआ। पाश्चात्य नाट्य-साहित्य के किताबी ज्ञान को उन्होंने निजी अनुभव और पर्यवेक्षण के खरल में कूट-पीस कर सामाजिक दिग्दर्शन का नवीन और तथ्यपरक रसायन तैयार किया। एकाकियों से उन्होंने रगमच के सकेतो और शिल्प को अपनाया, और इस तरह हमारे समकालीन नाटककारों में शायद अश्व ही ने स्पष्ट रूप से प्रसाद के बाद रगमच और साहित्य दोनों के मानदण्ड पर सही उतरने वाले नाट्य-साहित्य को प्रस्तुत किया। सफल एकाकीकार तो दूसरे भी हैं। सामाजिक और व्यक्तिगत समस्याओं का, प्रधानतः सुपाठ्य सम्वादों (जिन्हें नाटको की सजा भी दी जाती है) के रूप में निरूपण भी अन्य चिन्तनशील और शब्दों के चित्तरे लेकर करते हैं। लेकिन दोनों प्रवृत्तियों का ऐसा सम्मिश्रण कि नाटको की एक नवीन शैली का ही प्रस्फुटन हो जाय, अश्व ही ने किया है। पक्के हरादे और प्रयोजन के साथ उन्होंने अपने प्रथम नाटक 'जय पराजय' के बाद प्रसाद-पद्धति को तिलाजलि दी और जो नूतन प्रेरणा, पृथक् दृष्टिकोण एवं आधुनिक शिल्पविधान इस युग में लोकप्रिय हो चले थे, उन्हें एक ढाँचे में ढाल कर हिन्दी नाटक को जो निजत्व और सुस्पष्ट रूपरेखा प्रदान की। हो सकता है कि जिस पद्धति का सृजन वे करते हैं, वह हिन्दी में जड़ ही न पकड़ सके। भारतीय प्रकृति, रुचि और परम्परा शुद्ध यथातथ्यवादी साहित्य अथवा कला से मेल ही नहीं खाती। पाश्चात्य देशों में नाटक समाज के आगे दर्पण के तुल्य माना जाता रहा है। भारतीय वाङ्मय में नाटक दृश्य काव्य है—यानी कल्पना, अनुभूत रस और अलंकार की वह साम-जस्यपूर्ण अभिव्यजना जिसका आनन्द सुनकर या पढ़कर ही नहीं रगमच पर देखकर उठाया जा सके। इस दृष्टि से तो अश्व के नाटक भारतीय परम्परा में एक असंगति के रूप में प्रतीत होते हैं। उन्होंने जो हिन्दी नाटक को नया मोड़ दिया है, क्या वह स्थायी रह सकेगा? अभी इस प्रश्न का समुचित उत्तर नहीं दिया जा सकता। लेकिन इतना स्पष्ट है कि प्रसाद के बाद हिन्दी नाटक का जो नयी दिशा में उत्थान हुआ

हैं, उपेन्द्रनाथ चटर्जी उनके प्रमुख प्रतीक और स्वरूप माने जायेंगे । तबसे ही अन्य किसी नाट्यकार ने नयी पद्धति को इनकी लगन के साथ प्रयोगार किया है, और इसने पश्चिम और निम्न के साथ संवाद है ।

यह चर्चा तो यही अर्थ के ऐतिहासिक महत्त्व के बारे में, पर उनकी रचना की महत्ता आन्तरिक गुण-दोषों पर भी प्राप्ति है । उनकी रचनाओं का एक पहलू प्रथम परिचय में ही नामने आ जाता है । 'जय-पराजय' को छोड़कर बाक्य कोई भी नाटक अर्थ के निजी अनुभवों के दायरे के बाहर नहीं है । 'उद्यान' में कुछ कुत्तों के प्रवेश की है और उम नाटक में पंकर के चरित्र-चित्रण के लिए उनकी कल्पना को महत्त्व रंगों का प्रयोग करना पड़ा है, माया की उत्तेजनापूर्ण अनुभूति, उनकी और मदन की प्रथम स्मृति मुलाकात और नाटक का सामान्य वातावरण सभी यथार्थवादी स्वर में भिन्न स्वर की धार दिखाने हैं । किन्तु 'उद्यान' की भी प्रेरणा हमारे समाज की दैनिक उत्पत्तियों में से ही मिली है । जिस विशेषता का यहाँ उद्देश्य है, यह प्रमुख नाट्यों के मोनोपॉलिटिक्स का प्रवर्तन है । अर्थक व्यवस्था के सामान्य जीवन को महत्त्व में पैठकर देव चुके हैं और पत्नी-निर्वाण कुमारियों के विवाह की समस्या का उन्होंने उमो मवेदनशीलता और नाकेलिया में विवेचन किया है जिसके कारण पादचाय नाटकों का परकीया नायिकाओं और परकीया-प्रेम का चित्रण भी मर्मस्पर्शी जान पड़ता है । 'मेवर' की नायिका प्रतिमा बुद्धिवादी धारणा के नीचे एक प्रत्यक्ष, एकाकी, गहन अभिलाषी आत्मा की छिपाये किरणों हैं— न पार्से जाने वाली मातृभाषा की शक्ति में । 'स्वर्ग की कनक' के रंगों की महत्त्व नाटकों का एक दिन अपने स्तर में ऊपर फैलनेबल समाज की लक्षितियों पर मुग्ध और निकट पहुँचने पर विरक्त होने रहे हैं । 'आदि मार्ग' और 'विवाह के दिन' नामक नाटकों में भी इसी समस्या का दैनिक जीवन के अनुभव की सीमाओं में, प्रदर्शन किया गया है । इसके प्रतिरूप 'पापी' और 'लक्ष्मी का स्वागत' के विपरीत पति के हृदयद्रव्यक प्रत्यक्ष मर्म में तो नानो अर्थ के निजी अनुभवों की ताली छाय है । जान पड़ता है, अर्थ नाटक लिखने समय जब एक आधारभूत भावना के लिए धार्मिक दोषों हैं तो ये कल्पना की सीमा नहीं, स्मृति के क्षेत्र होते हैं । इसलिए न्याय की धार्मिक और मनोवैज्ञानिक परिस्थिति के विवेचन में उन्हें लम्बे भाषणों का सहारा नहीं लेना पड़ा, वे केवल परिस्थिति-विशेष के ऊपर से पदों उधार का रूप देते हैं । 'एन वेदा' में नयी और पुरानी पीढ़ी की जनतन्त्र भाँती हमें मिलती है । उसमें पत्नी पक्षपात नहीं, किन्तु फिर भी उत्तेजना, कसक, ज्वन, निराशा की चरम-किरणों उभरती हैं, जीवन में ज्यों की त्यों उद्यान भर रूप दी गई है । 'आदि मार्ग' का अर्थक जीवन और भी महत्त्व है कि उसकी जड़ है एक विपन्न धार्मिक समस्या ।

अशक गरीब और शोषितों के जीवन से या तो अपने नाटकों के लिए सामग्री लेते ही नहीं और या लेते हैं तो बहुत ठोक-बजाकर, यह सोच-समझ कर कि वह सामग्री उनके निजी अनुभव की कसौटी पर खरी उतर चुकी है या नहीं। 'तूफान' और 'देवताओं की छाया में'—यही दो नाटक शोषित जीवन की भाँवियाँ देते हैं और यद्यपि धीसू में प्रेमचन्द के सूरदास के आदर्शवाद की गन्ध मिलती है, तथापि सन् ४६ के दिनों का स्मरण करते हुए उसका चरित्र अस्वाभाविक नहीं जान पड़ता। 'देवताओं की छाया में' में तो किसी प्रकार की अस्वाभाविकता का आभास नहीं। साधारण मुसल्मान मजदूर के जीवन की मर्मस्पर्शी दूजेडी के पीछे अशक की पारदर्शक दृष्टि की शक्ति है। पिछले दिनों अशक ने बम्बई के सिनेमा जगत् के कृत्रिम, मानवीय-भावनाओं से शून्य, चापलूसी की दुर्गन्ध में बसे जीवन का भी नग्न और यथातथ्य वर्णन कुछ नाटकों में किया है। 'पक्का गाना' में यह आक्षेप चुटकी मात्र था, 'मस्केबाजों का स्वर्ग' में अट्टहास हो जाता है और 'पेंतरे' में विपाक्त वारण। अतिरजना तो है, लेकिन फिल्मी जीवन जितना विकारग्रस्त है, उसके सुधार के लिए शायद कुछ ऐसी गहरी चोटें ही चाहिए। सामाजिक समस्याओं पर आश्रित इन नाटकों के अतिरिक्त अशक जहाँ जीवन के सबसे अधिक सन्निकट आये हैं, वे हैं उनके नाटक जिनकी आधारभूत भावना उन्हें चारित्रिक विशेषताओं की सनक या धुन में मिली है। 'जौंक', 'तौलिये' और 'अ जोदीदी' को इसी श्रेणी में रखा जा सकता है। 'तौलिये' की मधु और 'अ जोदीदी' की अ जो में कोई अन्तर नहीं है। दोनों ही नाटकों में बड़े कौशल के साथ नियमबद्ध जीवन को सनक बनाने वाले चरित्र का मखौल उड़ाया गया है। 'जौंक' में अनचाहे मेहमान का गुदगुदाने वाला चित्रण है। पर्दा उठाओ पर्दा गिराओ नामक सग्रह के लगभग सभी नाटकों में परिस्थितियों का अनूठा चुनाव है। परिस्थिति चरित्र के अनुकूल ही जान पड़ती है, बल्कि पात्रों में व्यक्तित्व का अनिवार्य प्रस्फुटन प्रतीत होता है। जैसे मैंने अन्यत्र लिखा है जीवन की सतत प्रवाहशील धारा का क्षणिक ठहराव ही मानो अशक के एकाकियों में भूतिमान होकर उतरता है। बत-सिया में ठहराव ने भँवर का रूप ले लिया है। शेष नाटकों में घटना-चक्र की गुत्थियाँ नहीं हैं, जीवन की शोभा यात्रा के कुछ दृश्य सामने ठहर कर फिर गतिशील हो जाते हैं। लेकिन इस अनायास प्रदर्शन के पीछे कितनी तैयारियाँ, कितनी तराश, कितनी नापबोख है, इसका अन्दाज मननशील पाठक और दर्शक लगा सकते हैं।

असल में अशक की प्रमुख विशेषताएँ हैं श्रमसाध्य और जानदार पात्रों का सृजन। उनका प्रत्येक पात्र अपनी भाव-भगिमा और वारणी के द्वारा पहचाना जा सकता है। लेखक पात्रों के मुख से अपनी प्रवृत्तियों, अपनी भावनाओं का परिचय नहीं देता। लेखक का निजी व्यक्तित्व तो परिस्थितियों की प्रगति और नाटक के

सामान्य प्रगाढ़ और आभासपूर्ण भावना में प्रत्यक्ष रहता है। किन्तु पात्र जो कुछ जानने या करने हैं, वह उनका अपना है, वे नेता के ही भिन्न-भिन्न नगाव नहीं हैं। इस दिशा में अटक हिन्दी में धनूटे नाट्यकार हैं। इन गुण की निम्ति के लिए आवश्यकता है भीषण आत्म-नियंत्रण की, ऐसी समदर्शी दृष्टि की और भिन्न-भिन्न भाँति के चरित्रों के हृदय में पैठकर उनके समरल होने की क्षमता की।

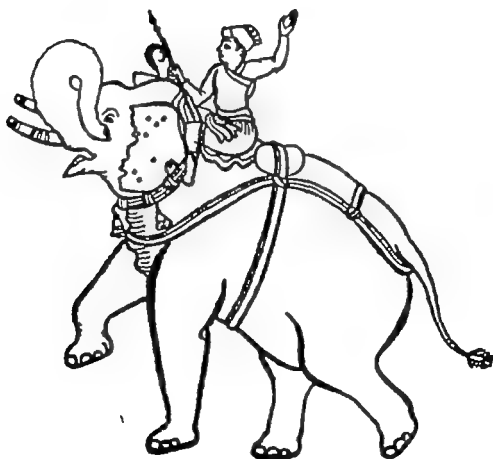
एक बात और। नवाद और कार्य-सम्पादन पात्रों के विकास के माध्यम है। आज हिन्दी में चुन और तीनों नवाद-लेखकों की कमी नहीं। राजिन्-जवाबी के लिए पदों पर जिन भाँति के अधिकार और व्यक्ति एवं उर्ध्वरा पालना-नालि की आवश्यकता होती है, उनका भी आज दिन अभाव नहीं। किन्तु अटक के नवाद इसलिए असाधारण है कि उनमें नदी की घास की भाँति, परिस्थितियों के घरातन के हवाय के अनुकूल ही उत्तर-प्रत्युत्तर चलते हैं। दरबारी ढंग का वाहवाही वाला नवाद यहाँ नहीं है, उनकी नायिकाएँ सामान्य पण्डितों की भाँति नूतन-सुभक्त नहीं करती। अटक के पात्र असाधारण इसलिए हैं कि साधारण व्यक्तियों की तरह वे तर्कशास्त्रज्ञों का प्रयोग करते हैं, बातचीत करते-करते उनमें से पट जाते हैं, मजिद वादशास्त्रियों उनके मुँह में अकली हैं, अधुनी भण्डारण उनके नगादों में बिखरी पड़ी रहती हैं और सम्पूर्ण बातचीत के बीच में वे एक छोटी-सी चर्चा हो जाती है।

कथानक के निराकरण (पानी प्लाट) और कार्य-सम्पादन (पानी एक्शन) के प्रदर्शन में अटक कहीं तक सफल हुए हैं, इन पर दो राय हो सकती हैं। एक प्रसिद्ध अंग्रेजी उपन्यासकार ने एक स्थल पर लिखा है कि उसे सैद उसी बात का है कि उसे अपने उपन्यासों की प्रगति के लिए एक कथानक का सहारा लेना पड़ता है। कभी-कभी ऐसा लगता है गाँधी अटक भी नाटक में कथानक को उसी ही उलझन की, कुछ बेतार की-नी बन्तु समझी हैं। चरित्र के प्रदर्शन में ही उन्हें उसी गति की प्रतीति होती है कि घटना-सुभक्त व्यवस्था जान पड़ता है। किन्तु मेरे विचार में एकातीकार का यह दृष्टिकोण उनके तीन-चरित्र नाटकों में उन्हें पक्षभट्ट कर देता है। नाकेनितता उन्नी नयन है, लेकिन नाट्यकार के लिए नाकेनितता एक माध्यम मात्र होनी चाहिए, तत्पश्चात् में पत्ता छुटकार भावना दर्शक को ऐसे जगहन में फँसने के लक्ष्य है जो उनके नाटक में सिखा कर गता है। लेकिन मेरा यह कथन अटक के बड़े नाटकों पर ही लागू होता है—एकान्तियों पर नहीं।

अन्यथा अटक के बड़े नाटकों पर कवि-सुनन नाकेनितता एक भीषण साधन की तरह आधुन रहती है। उनकी तर में उनकी निर्धारित मातृभाषा है और है अनुमान

सौन्दर्य-दृष्टि । इस टेकनीक का सबसे सुन्दर नमूना है उनका नाटक “कैद” जिसमें उनके लगभग सभी गुण उभरे हैं—बड़ी सतुलित गति से, बड़े मर्मस्पर्शी रूप में । “कैद” को निश्चय ही आधुनिक भारतीय साहित्य के प्रमुख नाटकों की श्रेणी में रखा जा सकता है ।

सुप्रसिद्ध अंग्रेजी नाटककार गाल्सवर्दी ने एक बार अपने आप ही प्रश्न किया— उन्नतिशील नाट्य-कला की बुनियाद क्या है ? उत्तर भी गाल्सवर्दी ने स्वयं इन शब्दों दिया कि उन्नतिशील नाटक के चिह्न हैं—सच्चाई और खरापन और लेखक की वफा-दारी—अपनी अनुभूति के प्रति, अपने पर्यवेक्षण के प्रति और अपने व्यक्तित्व के प्रति ! जिसकी कल्पना अनुभवगत और दृष्टिगत जीवन को ही ग्रहण करती है और जो इस भाँति गृहीत वस्तु-विशेष को रगमच पर इस तरह प्रस्तुत करता है कि दर्शकगण भी उसी मौलिक अनुभूति से अभिभूत हो जाएँ, वही उच्च कोटि का नाटककार है । हिन्दी में बहुत कम नाटककार ही इस परिभाषा के दायरे में आ पाते हैं, अरबक उन्हीं विरलों में से एक हैं और कुछ मानी में तो अनूठे हैं ।



हिन्दी एकांकी का विकास

—श्री० श्रीलाल

साहित्य के लघुस्वरूपों—गीत, कहानी, निबन्ध, एकांकी आदि—के जन्म एवं उनकी लोकप्रियता के कारण के सम्बन्ध में प्रायः यह कहा जाता है कि जीवन की दोड़ में निरन्तर व्यस्त रहने वाले प्राधुनिक मानव के पास अपना समय नहीं है कि वह बड़े-बड़े नाटकों, उपन्यासों, महाकाव्यों आदि को सम्पूर्णतः देखे, पढ़े या सुने और इसीलिये गीत, कहानी, निबन्ध, एकांकी आदि आज के युग में अपनाये जा रहे हैं। 'वीनायण या प्रतिष्ठापूर्ति' की भूमिका में स्व० श्री सूर्यकान्त पारीक और प्रमोद, मनु १९३८ ई० के 'हम' के सम्पादकीय में श्री श्रीपतराय ने यही मत प्रकट किया है। मेरा मत है कि यह धारणा शत-प्रतिशत सही नहीं है—कम से कम, हम भाग्यीयों के लिये तो यह बात नहीं ही है। तीन-तीन घंटों तक चलने वाले प्रति दिन के तीन-तीन चार-चार निवेदा गो या गायन, पाँच-पाँच छह-छह घंटों तक चलने वाले पाँच-पाँच छह-छह दिनों के क्रिकेट टेस्ट मैच, 'मन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त', 'कर्तव्य' जैसे नाट्य, 'गोदान', 'मुर्दों का टीला', 'बैराली की नगरखूँ', 'तुमती' जैसे उपन्यास, 'कामायनी', 'कृष्णावन' जैसे महाकाव्य आदि घनेक ऐसी बातें हैं जिनमें स्पष्ट है कि हम भारतीयों के जीवन में समय की कमी नहीं है—कमी है उनके सदुपयोग की। चायद जो बात वाणिज्य, म्यूजिक और मन्दन या दिव्य, बम्बई और कलकत्ते के लिये कही गई है उसे हम समस्त भारतीय जीवन के लिये सही मान बैठे हैं। फिर, एकांकियों के पूर्वज 'मोरेनिटोन' तथा 'मिरेकिल्स' यूरोप में दसवीं शताब्दी के धार्मिक प्रवचनों पर, और 'कॉम रेज़न' विक्टोरिया-युग में प्रचलित होते थे। 'पंचनम' और 'हिमालय' की मनु सांख्यिकार्थ, संस्कृत के व्यायोग, भाषा और प्रवृत्ति, जयदेव, प्रियान्वित, मुर मुत्तमी, कबीर, मीरा, बिहारी, नितिराम आदि के प्रेमर पद-दोहे-मयित्त-मयैये प्राधुनिक ज्ञान जीवन के बहुत पहलू के हैं। प्रो० रामचरण गोस्वामी ने लिखा है कि संस्कृत में एकांकियों का प्रचार भरत मुनि के समय से पूर्व भी था। धनु, यह नहीं बात का कहता कि चूंकि हमारे पास बड़ी-बड़ी साहित्यिक रचनाओं के पढ़ने के लिये समय नहीं है इसलिये हम गीत, कहानी, एकांकी आदि पढ़ते हैं। बात यह है कि हम जीवन की महत्त्वपूर्ण घटनाओं और समस्याओं आदि को समझने एवं समझने में भी समझकर देखना चाहते हैं और उन समझलियों का स्वागत करते हैं मगर गाय ही नाच जिन्ही एक महत्त्वपूर्ण भावना, किसी एक उद्देश्य, किसी एक प्रभावपूर्ण

एव प्रभावशाली घटना या घटनाश की अभिव्यक्ति का भी स्वागत करते हैं। हम कभी अनगिन फूलों से सुसज्जित सलोनी वाटिका पसन्द करते हैं और कभी भीनी सुगन्धि देने वाली खिलने को तैयार एक नन्ही-सी कली। दोनों बातें हैं, दो रुचियाँ हैं, दो पृथक् किन्तु समान रूप से महत्वपूर्ण दृष्टिकोण हैं। समय के अभाव या अधिकता की इसमें कोई बात नहीं।

हिन्दी में एकाकी के जन्म और उसकी लोकप्रियता के कारण निम्न-लिखित हैं —

(अ) हमारी 'शतधा अभिव्यक्त अभिरुचि' (स्व० श्री सूर्यकरण पारीक)।

(आ) किसी एक ही और अपने ध्यान को अधिक देर तक निरन्तर केन्द्रित किये रह सकने वाली शक्ति और इच्छा-शक्ति का सामान्यतः हास।

(इ) संस्कृत, अंग्रेजी और बँगला साहित्य एवं उनके एकाकी साहित्य से हमारा परिचय और उनके अनुकरण पर एकाकी लिखने की हमारी इच्छा का जन्म।

(ई) हिन्दी नाट्य-साहित्य के प्रणयन के पूर्व हिन्दी जनता का जो अपना रगमच था उस पर अभिनीत होने वाली कृष्ण-चरित्र सम्बन्धी एकाकी भाँकियाँ।

(उ) कभी-कभी थोड़े समय के लिये खाली होने पर उतने थोड़े समय के लिये साहित्यिक मनोरंजन की हमारी माँग।

(ऊ) बालचरों के कैम्प-फ़ायर के लिये आवश्यक सरल एकाकी की माँग।

(ए) विद्यालयों, महाविद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों में विशेष-विशेष अवसरों पर विद्यार्थियों द्वारा खेले जाने के लिये सुरुचिपूर्ण एवं साहित्यिक नाटकों की आवश्यकता और ऐसे अवसरों पर एकाकियों की विशेष उपयुक्तता एवं उपयोगिता।

(ऐ) रेडियो से हिन्दी एकाकियों की माँग।

विकास (ऐतिहासिक दृष्टि से)

पहली अवस्था (पहला चरण)

जिस प्रकार हिन्दी में अनेकाकी नाटकों का लिखना भारतेन्दु से प्रारम्भ हुआ है उसी प्रकार भारतेन्दु ने ही हिन्दी में सबसे पहला एकाकी भी लिखा है। कहना न होगा कि और विषयों और बातों की तरह इस पर भी विद्वानों में मतभेद है। प्रो० रामचरण महेन्द्र और प्रो० सत्येन्द्र आदि भारतेन्दु को ही हिन्दी का पहला एकाकी-कार मानते हैं। डा० नगेन्द्र, डा० त्रिलोकीनारायण दीक्षित, डा० रामकुमार वर्मा, आदि इस मत के पक्ष में नहीं हैं। इन विद्वानों की यह धारणा है कि भारतेन्दु और उनके युग के नाटककारों के एक-अक के नाटकों में और एकाकियों में आकाश-पाताल का अन्तर है। उन नाटकों पर संस्कृत के एक-अक वाले रूपकों का ही प्रभाव है। उनमें आधुनिक एकाकी-कला का कोई भी अनिवार्य तत्त्व नहीं मिलता, उनमें

प्राचिन एकाकियों की कुछ भी कला नहीं मिलती । वे एतासीतार 'एतासी' नाम तक ने प्रचलित थे । और, उन तथ्यों ने जन्म नहीं दिया जा सकता । प्रचार केवल दृष्टिकोण का है ।

प्रो० सत्येन्द्र ने 'हिन्दी एतासी' में लिखा है कि भारतेन्दु जी के नयन नाटकों पर दृष्टि पड़ने से यह बात प्रत्यक्ष स्पष्ट हो जाती है कि विविध नाटकों को विभिन्न घोर अनुवाद करने का उनका उद्देश्य यह था कि नाट्य-शास्त्र के अनुसार एक-उपसंग के विविध नेत्रों को स्पष्ट करने के लिये उदाहरण की भाँति वे एक-एक रचना है । यहाँ घोर स्त्रीलिये उन्होंने एतासी भी लिखे । "यद्यपि एतासी के नाम से भारतेन्दु जी परिचित नहीं थे, और उसे साहित्य का प्रथम प्रग नहीं मानते थे" किन्तु "साज के विरहित एकाकियों की साहित्यशास्त्र में जो प्रथमावस्था हो सकती है वह भारतेन्दु जी में हमें रस मिलती है" । अतः "भारतेन्दु जी को हिन्दी का प्रथम एतासी-तार मानने में कोई आपत्ति नहीं हो सकती" क्योंकि ".....भारतेन्दु जी के लिखे मोहित नाटकों में से 'न द्रावरी' और 'अन्धेर नगरी' तो नाटक हैं, दोष सब एतासी — (ये सभी उदाहरण प्रो० सत्येन्द्र के 'हिन्दी एतासी' में हैं) । कुछ और उदाहरण-पूर्वक देंगे तो हम इन दोनों को भी एतासी मान सकते हैं । "पैरि की हिना हिना न भवति" में लिखे हैं 'अक' पर हैं वे यन्तु 'हय' । 'नीन देरी' में न मृगधर है न नागरी । इसमें नाटक का तत्त्व-भूत एकदम गलियान हो जाता है । 'भानु-दुर्गमा' में एक योगी के द्वारा भानु की दुर्गमा का परिचय कराया जाता है और फिर उसी के बाद ही नाटक प्रारम्भ हो जाता है । उनके इन नाटकों में मिलने वाले इन प्राचिन तन्त्रों के विस्तारपूर्वक परिचय और उनकी व्याख्या के लिये यहाँ पर्याप्त स्थान नहीं है किन्तु उनके अस्तित्व तक ने इन्कार करना सत्य और सत्य के प्रति यहाँ भेदना होगा । अतः, हिन्दी एतासी का प्रारम्भ नव १८७५ ई० में, जबकि भारतेन्दु जी ने 'प्रेमयोगिनी' लिखा, मान सकते हैं । प्रो० सत्येन्द्र ने वर्ष १८७० में माना है जबकि "पैरि की हिना हिना न भवति" प्रकाशित हुआ था । भारतेन्दु जी के परिचित उम्र युग में और भी प्रत्येक नेत्रों ने एक अके के नाटक लिखे हैं जिनमें से कुछ ये हैं —

नाम शीतिलाम दान—'प्राज्ञाद-परित्र' ; बदरी नारायण चौधरी 'प्रेमदल'—
'प्रवास रामानन्दा' ; जगन्नाथ गोस्वामी—(प्र) 'भारत में राजा योग', (पा) श्रीरामा,
(उ) 'मन्त्री मन्त्रावली', (ई) 'प्रमदगिह मन्त्री', (उ) 'सम-मन-मन श्री गोमाई' की ते
मपन', कृष्णदेवरायणगिह—माधुरी, (ऊ) बालकण भट्ट—(प्र) रत्नगिर की मन्त्री,
(पा) रत्न का प्रियतम, (ई) राज-विमल, श्री मन्त्र—बालकणभट्ट, प्रमदगिरा-
मन्त्र मन्त्र—कवि चौधरी, बालीनाम मन्त्री—(प्र) मन्त्र देव की मन्त्रावली,

(आ) गुप्तोर की रानी, (इ) बालविवेका-सत्ताप, शालिग्राम-मयूरध्वज, देवकीनन्दन त्रिपाठी-जयनारसिंह की, राधाकृष्ण दास-(अ) दुखिनी वाला, (आ) घर्मालाप, अम्बिका दत्त व्यास—‘कलियुग और धी । अयोध्यासिंह उपाध्याय—‘प्रद्युम्न विजय व्यायोग’, किशोरीलाल गोस्वामी—‘चौपट चपेट’, आदि ।

इनके अतिरिक्त और भी बहुत-से लेखक हैं जिनकी अनेक रचनाएँ उस समय के पत्र-पत्रिकाओं में दबी पड़ी हैं - जब हम इन सब रचनाओं को एकाकी की परम्परा में ला रहे हैं तब यह नहीं कहना चाहते कि ये सभी दृष्टियों से पूर्ण ‘एकाकी नाटक’ हैं । हम यह कहना चाहते हैं कि ये एक अंक के नाटक हैं और आज के एकाकियों के पूर्वज हैं । इनमें एकाकी के एक-आध तत्त्व अवश्य मिल जायेंगे । इसका दायित्व उस युग की परिस्थितियों पर है । आज के एकाकी जिन परिस्थितियों के फलस्वरूप आज का स्वरूप पा सके हैं वे उस युग में नहीं थीं । उस युग के नाटककार के साधन ‘बहुत मोटे’ थे, धारणाएँ ‘हठी’ थी, उसके संस्कार उसे चारों ओर से अव-रुद्ध किये थे और समाज में व्याप्त जड़ता का भयानक अकुश कल्पना के सम्मुख सदैव रहता था । “द्विविधा जहाँ शैली में है वहाँ भाव में भी है”—प्रो० सत्येन्द्र । ऐसी अवस्था में जैसे एकाकी लिखे जा सकते थे, लिखे गये और उन्हें एकाकी की परम्परा से बहिष्कृत कर देना अन्याय होगा ।

पहली अवस्था (दूसरा चरण)

भारतेन्दु जी ने जिस एकाकी-प्रणयन का सूत्रपात किया वह द्विवेदी युग में भी चलता रहा । लिखना बन्द नहीं हुआ । परम्परा अविच्छिन्न रूप से चलती रही । इतना अवश्य है कि इस युग का कोई ऐसा प्रतिभावान कलाकार इस क्षेत्र में प्रकाश में नहीं आया है जिसने एकाकी-रचना में ऐसा परिवर्तन उपस्थित किया हो कि एक नया युग आरम्भ हो सके और, चूँकि लिखना जारी रहा इसलिये हम ऐसा भी नहीं कह सकते कि हम वहीं रह गये जहाँ भारतेन्दु-युग में थे । निश्चित रूप से इतना ही कह सकते हैं कि भटकना कम हो गया था, अनिश्चितता समाप्त हो रही थी और हिन्दी एकाकी के अपने स्वरूप की—भले ही वह कितनी अनपढ़ क्यों न हो—एक आकृति उभरने लगी थी । उस पर कुछ पारसी रंगमंच की निर्वाणोन्मुखी छाया थी, कुछ संस्कृत नाट्य-शास्त्र की आभा थी, कुछ अंग्रेजी नाटकों के रंग थे और कुछ दर्शकों एवं पाठकों की अपनी परिष्कारोन्मुखी रुचि की भी झलक थी । मगर इन सब रंगों के मिलाने से एकाकियों में हिन्दी की प्रकृति के अनुकूल एक आकृति का कुछ-कुछ स्पष्ट रूप उभरने लगा था । सुदर्शन के ‘राजपूत की हार’, ‘प्रताप-प्रतिज्ञा’, ‘आनरेरी मजिस्ट्रेट’, रामनरेश त्रिपाठी के ‘स्वप्नो के चित्र’, ‘दिमागी ऐयाशी’, बदरी-

नाय के 'चटखोभी'; 'उग्र' के 'बाग़ बेचारे', 'मकज्जन-यश', 'भाई मिथी' आदि में हमें उस युग के एकाग्रियों का साम्यविक स्वरूप दिखाई पड़ता है । यन्तु, भास्वन्तु-युग और उस युग के नाटकों में विज्ञान की रेखा स्पष्ट रूप में प्रतिबिम्बित है यद्यपि वह युगान्तरकारी नहीं है ।

दूसरी प्रवस्था

प्रसाद का 'एक घूंट' स० १९८६ वि० अर्थात् १९२६ ई० में प्रकाशित हुआ था । उस प्रकाशन में हिन्दी एकांकी अपने विकास के दूसरे युग में प्रवेश करता है । 'एक घूंट' प्रसाद का लिखा हुआ एक एकांकी रूपक (घन्त्याभेदिक) है । इसके पात्र हैं आनंद, तुलु, मुकुल, रमान, वनमता, प्रेमलता, चन्दुना और भादू बाबा । पात्र भिन्न-भिन्न विचारधाराओं एवं मनोवृत्तियों के प्रतीक हैं । उद्देश्य है "प्रान्थन के लोग-पेन का सामिक उद्घाटन . तर्क-वितर्क का विषय है जीवन और जीवन का मध्य .. हमारे विचार की बात है स्त्री और पुरुष । एक हृदय-मध्य का प्रतिनिधि है तो हमारा मस्तिष्क और बुद्धि-मध्य का" (ग० जगन्नाथप्रसाद वर्मा) । जीवन में आदर्श और तथार्थ का स्थान, प्रेम और विवाह आदि समस्याएँ हममें उठाने पड़ती हैं और उनका एक निकालने का प्रयत्न किया गया है । 'साग नाटक का एक घूंट' एक हृदय का है । आरम्भ में सुन्दर पूर्व-रंग है और पात्रों का प्रवेश हम क्रम में होता है कि यन्तु और पात्रों का परिचय स्वयं हो जाए । तर्क-वितर्क का मूल हमी स्थान में निश्चल कर निम्नतर विस्तार पाता गया है—"ग० जगन्नाथप्रसाद वर्मा । उनमें नयीन, विद्वत्ता, स्वगत और जनान्तिक की व्यवस्था है । प्रो० सत्येन्द्र का कथन है कि हमके नयनों और बानावरण के संघर्ष की आत्मा आजाय तो है, समय संवत्सर निर्दोष है, नयन भी धीरे-धीरे धक्किलान हुआ है और जहाँ उमरा चम्पोकर्ण है, यहाँ नाटक समाप्त हुआ है । डा० नगेन्द्र का कथन है कि एकांकी की टेक्नीक का 'एक घूंट' में पूरा निर्वहण है । हाँ, उसमें प्रसादत्व का महान रंग प्रदग्ग्य है । हिन्दी एकांकी-साहित्य में हमके स्थान और महत्त्व पर विद्वानों ने काफी मतभेद है । चूँकि उस पर मन्तव्य का प्रभाव अधिक है हमलिये... 'एक घूंट' साहित्यिक एकांकी की कला में काफी दूर तक हटा हुआ है ।" (डा० रामकुमार वर्मा और डा० दिग्विजयनाथशास्त्री) । प्रो० अमरनाथ गुप्त भी हमें कहते हैं "एकांकी नाटक" मानते हुए भी प्रसाद को 'पञ्च-प्रदर्शन' के रूप में नहीं देखते क्योंकि "प्रसाद की एक एकांकी मन्तव्य की परिपाटी में ही अधिक प्रभावित है ।" 'हिन्दी एकांकी और एकांकीकार' के लेखक प्रो० रामनरेश महेंद्र ने भी 'एक घूंट' को जोड़ विशेष मान्यता का नाटक नहीं समझा । किन्तु डा० नगेन्द्र का कथन है कि "प्रसाद का मन्तव्य का प्रभाव है इसलिए वे हिन्दी एकांकी के उद्गमदाता नहीं बनें जो मकाने, या बाबा

मान्य नहीं है।" प्रो० सत्येन्द्र ना कथन है कि "प्रसाद जी का 'एक घूँट' हिन्दी के एकाकियों के विकास की द्वितीय अवस्था का अग्रणी है " प्रो० प्रकाशचन्द्र जी गुप्त ने भी उसे सफल एकाकी कहा है। डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा ने उसे कोई सुन्दर नाटक नहीं माना है किन्तु उनका यह कथन पढ़ने और गम्भीरतापूर्वक विचार करने के योग्य है—“इस प्रकार सम्पूर्ण रचना में ऐसा जान पड़ता है कि एक छोटी-सी घाटी में एक ही ओर चलते हुए बहुत से लोगो में कशमकश हो रही है” (प्रसाद के नाटको का शास्त्रीय अध्ययन)। निष्पक्ष रूप से विचार करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि सस्कृत नाट्य-शास्त्र के कुछ तत्त्वों के होते हुए भी अपनी आत्मा, अपने स्वरूप, अपनी टेक्नीक और अपनी मौलिकता की ही दृष्टि से प्रसाद का 'एक घूँट' डॉ० रामकुमार वर्मा के 'बादल की मृत्यु' की अपेक्षा सुन्दर एकाकी है और आधुनिक एकाकी के अधिक समीप है। यदि 'बादल की मृत्यु' के कारण डॉ० रामकुमार वर्मा आधुनिक हिन्दी एकाकी के जन्मदाता कहे जा सकते हैं तो 'एक घूँट' के बल पर यह गौरव जयशकर 'प्रसाद' को देना समीचीन होगा, किन्तु चूँकि यह गौरव भारतेन्दु का है इसलिए 'एक घूँट' में हम हिन्दी एकाकियों की युवावस्था की प्रथम मनोरम झलक देखते हैं और उससे उनके विकास की दूसरी अवस्था प्रारम्भ मानते हैं।

हिन्दी नाटको का यह युग सन् १९२९ ई० से प्रारम्भ होता है और सन् १९३८ ई० तक जाता है। इस युग के नाटको और नाटककारों में से कुछ ये हैं—

१ उदयशकर भट्ट—(१) 'असहयोग और स्वराज्य' और (२) 'चित्तरजनदास' (१९२२-२३ ई०), (३) 'एक ही कब्र में' (१९३६ ई०), (४) 'दुर्गा', (५) 'नेता' (६) 'उन्नीस सी [पैंतीस]', (७) 'वर निर्वाचन', [१९३५ से १९४० के बीच]।

२. भुवनेश्वर प्रसाद—(१) 'प्रतिभा का विवाह' (१९३२ ई०), (२) 'क्षामा—एक वैवाहिक विडम्बना' (१९३३ ई०), (३) 'पतित' (४) 'एक साम्यहीन साम्यवादी' (१९३४ ई०), (५) 'लाटगो', (६) 'रोमास रोमाच' (१९३५ ई०), (७) 'मृत्यु' (१९३६ ई०), (८) 'हम अकेले नहीं हैं', (९) 'सवा आठ बजे' (१९३७ ई०), (१०) 'स्ट्राइक', (११) 'ऊमर' (१९३८ ई०)।

३ डा० रामकुमार वर्मा—'पृथ्वीराज की आँखें' (१९३६ ई०)

४ जगदीशचन्द्र माथुर—(१) 'मेरी बाँसुरी' (१९३६ ई०), (२) 'भोर का तारा' (१९३७ ई०), (३) 'कलिंग विजय' (१९३७ ई०)।

१. ज्येन्द्रनाथ 'प्रसा'—(१) 'पाती' (१९३७ ई०), (२) 'लक्ष्मी ग गाना', (३) 'मोक्षधन' (४) 'प्रविवार का रसक' (१९३८ ई०) ।

उनके प्रतिष्ठित मांथी गोविन्दस्वप्न कृत, मुद्रांशु, मञ्जुश्री ज्योति, मूर्ति-कर्मण पाती, ज्येन्द्र आदि नेमको ने उच्च शक्ति के धनेर एकाकी दिने । उपर्युक्त भांसी ने स्पष्ट है कि इन युग के एकाकी-साहित्य पर हम मने पर नाते हैं । हम प्रस्थाता ता पहुँचने-पहुँचने नाटककार एकाकी-कता के प्रति पूर्ण रूप ने मनेष्ट हो चुके थे । एकाकी नाट्य-कला की चात पर वैसा हम नाटा-कार की गुम्हार हिन्दी एकाकी की उभरने वाली प्राप्ति को अपनी कला के धन पर धनेर यत्नों और प्रयत्नों ने श्रेष्ठ कलागति का रूप दे रहा था और उनकी कला अहिंसा प्रभावो ने मुक्त हो चली थी ।

तीसरी प्रस्था

यह प्रस्था १९३८ ई० से १९४७ ई० तक मानी जा सकती है । हमें हम दो भाग कर सकते हैं—(१) १९३८ ई० से १९४० ई० तक, और (२) १९४० ई० से १९४७ ई० तक । पहले भाग प्रस्था दो वर्षों के हम समय को हम मनामि तान कह सकते हैं । यह विभाग की दो प्रस्थाओं के बीच का वह तान है जबकि कुछ देर तक रुक कर हम एकाकी की उपयोगिता, स्वल्प, स्थान एवं महत्व आदि पर पूरा तात्त्विक करके किसी एक निश्चय पर पहुँच गये और तब फिर निगना प्रारम्भ कर दिया और जब निगना प्रारम्भ किया तभी कुछ विविध एवं कानिहानी परिस्थितियों ने हमारे विषय, हमारी शैली और हमारे दृष्टिकोण को भी एक नया मोड़ दे दिया ।

१९२८ ई० के 'हम' के एकाकी विशेषांक ने एकाकी के मध्य में एक रिवाद उठा दिया जिसका प्रारम्भ चन्द्रगुप्त विद्यानकार के एक लेख ने हुआ । उनमें उन्होंने एकाकी को लाहौर के अनारकली बाजार में प्राय मिलने वाली अनोखी विज्ञापनबाजी की तरह की चीज मानकर उनकी हँसी उठाई । उन्होंने उसकी अपनी टैक्नीक नहीं मानी । उसकी कोई उपयोगिता नहीं रचकार की और उनको कोई महत्वपूर्ण स्थान नहीं दिया । जेन्द्र जी ने भी उसे ऐसी ही हल्की चीज समझा और कहा कि मन्मालोचन में उसका विकास मत जायेगा । शोषणमय, ज्येन्द्रनाथ 'प्रसा' और श्री० अमरनाथ गुप्त ने चन्द्रगुप्त विद्यानकार की बातों का विशेष किया ।

श्री चन्द्रगुप्त विद्यानकार की बातें हिन्दी पाठकों और लेखकों के एक नए तान प्रतिनिधित्व कदमी थी । उनसे जब तक कुछ नहीं या कुछ ही होता है तब तक उनके बारे में विशेष विचार-विमर्श की आवश्यकता नहीं समझी गयी किन्तु

जब वे अपना एक निश्चित वर्ग एव प्रकार बनाने की ओर उन्मुख होती है तब उन पर गम्भीरतापूर्वक विचार होने लगता है। सन् १९३८ ई० के आस-पास हिन्दी एकाकी-साहित्य इसी स्थिति में आगया और जब यह विवाद समाप्त हो गया तब एकाकी कला, उसके स्वरूप, उसके स्थान, उसके विषय आदि के सम्बन्ध में जैसे सब कुछ निश्चित हो गया। अब हिन्दी एकाकी-साहित्य बड़ी तीव्रता और कलात्मकता के साथ आगे बढ़ा। जिन लेखकों के नाम पिछले युग में लिये गये हैं उनकी और उनके अतिरिक्त अन्य लेखकों की तूलिकाएँ जैसे वरदान पाकर अविराम गति से नृत्य-रत हो उठी।

और तभी द्वितीय महायुद्ध की लपटों की आँच उन तूलिकाओं और उनकी आत्माओं को तप्त-दग्ध करने लगी। १९४० ई० से १९४७ ई० के बीच का समय हमारे राष्ट्र के लिये चोटो, तड़पनो, कराहो का युग था। राष्ट्र पर काली घटाएँ रह-रह कर घिरती और सघन हो उठती थी। युद्ध की विभीषिकाएँ, वगल का अकाल, आजादी की हुंकार, विदेशी शासकों के लोभहर्षक अत्याचार, हमारे बलिदान, आई० एन० ए० के क्रांतिकारी मुकदमे, चोरबाजारी आदि इन्हीं सात वर्षों के भीतर की ही बातें हैं। 'कैसा था वह युग'। दैनिक आवश्यकताओं की भी वस्तुएँ नहीं मिल पाती थी। सुहाग की चुनरी और कफन तक के लिये, नमक से लेकर अनाज के दानों तक के लिये भीख और चोरी का सहारा लेना पड़ता था। आध्यात्मिक भारत की नैतिकता चोरबाजार में पैसे-पैसे पर विक रही थी। राष्ट्रीय चेतना नये-नये रूपों में सामने आ रही थी—क्षुब्ध, क्रुद्ध, उद्दीप्त, दीप्त, रञ्जित एव अनुरञ्जित। इन सबने हमारे चिन्तन और हमारी कला को प्रभावित किया। एकाकी भी अछूना नहीं रह सका। पहले मानव, समाज और प्रकृति के मूलभूत तत्वों पर जो बुद्धिवादी आक्रमण हुआ था, वह अब नहीं मिलता। "बिलकुल सामयिक और स्थूल समस्याओं, प्रश्नों और आवश्यकताओं ने एकाकीकार को आकर्षित कर लिया है और वह इस स्थूलता से उन्हें प्रकट भी करने लगा है" (प्रो० सत्येन्द्र)। उनकी कला जनसाधारण की समस्याओं की अभिव्यक्ति का सरलतम माध्यम बनना चाहती है। उसकी तूलिका की रंगीनियाँ जा रही हैं। डा० राम-कुमार वर्मा, सेठ गोविन्ददास, उदयशंकर भट्ट, लक्ष्मीनारायण मिश्र, 'अशक', जगदीश-चन्द्र माथुर, भुवनेश्वर, सद्गुरुशरण अवस्थी, गणेशप्रसाद द्विवेदी, चन्द्रकिशोर जैन, विष्णु प्रभाकर, प्रभाकर माचवे, 'इन्द्र', 'राकेश', आदि अनेक इस युग के मान्य कलाकार हैं।

चौथी अवस्था

हिन्दी एकाकियों के विकास की चौथी अवस्था स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद से

प्रारम्भ हुई है। इस अवस्था में हिन्दी एकांकियों पर रेडियो का प्रभाव बड़ी मात्रा में पड़ा है। उनके पहले हिन्दी रेडियो-नामा के लिये गीतें भी बंटी थीं। हिन्दी साहित्य सम्मेलन ने इसी के विरोध में आन्दोलन भी चलाया था। निवन्ता एम० ए० के कथनानुसार आजादी मिलने पर रेडियो के अधिकारियों की दृष्टि इस उद्देशित पुनी के प्राप्ति पर भी गई और अब “रेडियो एकाकी इस युग की माँग है” (प्रो० रामनरेश महेंद्र)। इस अवस्था में साधारण एकांकियों में दूसरी और तीसरी अवस्था के लक्षण किसी न किसी रूप में मिलते हैं। रेडियो पर प्रभावित होने वाले नाटकों में—और आज के अधिकतर एकाकी रेडियो पर ही प्रचारित होने के लिये लिखे जाते हैं—कुछ नए तत्व और आ गए हैं। उनमें कभी-कभी सूत्रधार (Narrator) की आवश्यकता पड़ती है। स्टैज-इफेक्ट के लिये कुछ देर तक रुकने का, पृष्ठभूमि-संगीत का और ग्रामोफोन-रेकार्डों आदि का सहारा लिया जाता है। अभिनय मुद्राओं के रचान पर ध्वनि-निर्देश आवश्यक है। पात्र भी बहुत कम रह जाते हैं। रेडियो एकांकियों का अपना एक पृथक् प्रकार बन चला है और उसका वर्गीकरण भी डा० रामकुमार वर्मा ने अपने निबंध ‘ध्वनि नाटक की शैली’ में किया है, जैसे नाटक, रूपक, गीत-रूपक, प्रहसन आदि। कहना न होगा कि आज उदयशकर भट्ट ने लेकर डा० लक्ष्मीनारायण ताल तक सभी बड़े-छोटे नाटककार रेडियो एकाकी लिखते हैं। डा० रामकुमार वर्मा, ‘शूद्र’, उदयशकर भट्ट, चिरंजीव, अमृतलाल नागर, प्रफुल्लचन्द घोषा ‘गुप्त’, अनिल कुमार आदि अनेक लेखकों के एकांकियों में रेडियो एकाकी-नामा अपने प्रौढ़तम और मजबूत-मनोहर रूप में निरख रही हैं।

इस प्रकार हिन्दी का एकाकी साहित्य विज्ञान की अन्य धारणाओं में से होता हुआ आज अत्यन्त प्रौढ़ और समृद्ध रूप में हमारे सामने है। भविष्य में उमने लिये और भी अधिक प्रौढ़ता और समृद्धि है। उसका स्वयं युग अभी आता नहीं—आगे आएगा।

हिन्दी के प्रमुख एकांकीकार

—डॉ० परसिंह शर्मा 'कमलेश'

हिन्दी एकांकी का इतिहास यद्यपि पन्द्रह-बीस वर्ष से अधिक पुराना नहीं है तथापि जीवन की तीव्र गति के साथ उसका विकास भी बड़ी तेजी से हो रहा है। जैसे किसी समय कहानी का जन्म हुआ था, और उसके बिना कोई पत्र-पत्रिका अपूर्ण-सी जान पड़ती थी वैसे ही आज एकांकी की दशा है। कोई भी पत्र-पत्रिका एकांकी से शून्य नहीं दिखाई देती। उसका एक बड़ा कारण समयाभाव भी है। आज बड़ी रचनाओं के लिये अवकाश निकाल लेना बड़ा कठिन कार्य है। दूसरा कारण देश में सिनेमा के बढ़ते हुए कुप्रभाव के विरुद्ध हिन्दी रंगमंच के उद्धार द्वारा जीवन और साहित्य में सुख का समावेश करना है। यूनिवर्सिटियों और कालिजों में बड़े नाटकों के स्थान पर रंगमंच पर एकांकी नाटकों का ही अभिनय विशेष रूप से होता है। इधर गत दो-तीन वर्षों से तो केन्द्रीय सरकार के शिक्षा-विभाग की ओर से 'यूथ फेस्टीवल' के नाम से जो प्रतियोगिता होती है उसमें एकांकी नाटक भी प्रतियोगिता का एक विषय रहता है। रेडियो द्वारा भी प्रतियोगिताओं का आयोजन किया जाता है और उसके परिणाम-स्वरूप रेडियो रूपको की एक अलग विधा का स्वरूप प्रकाश में आने लगा है। यो एकांकी नाटक आज एक प्रमुख साहित्यिक विधा बन गया है।

बहुधा किसी नई विधा के हिन्दी में आने पर दो दल हो जाते हैं। उनमें से एक का अभिप्राय उस विधा को हिन्दी का सिद्ध करना होता है तो दूसरे का उसे विदेश का—विशेष रूप से अंग्रेजी का। हिन्दी एकांकी के सम्बन्ध में भी ऐसा ही हुआ है। नाट्य-शास्त्र में एकांकी के ढाँचे के अनेक प्रकार हैं, भारतेन्दु ने भी वैसे नाटक लिखे हैं और एकांकी के जन्म से पहले हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ नाटककार 'प्रसाद' ने भी 'एक घूंट' जैसे अपने नाटकों में एकांकी की टेकनीक को अपनाया है। लेकिन यह सब होते हुए भी हिन्दी एकांकी पश्चिम की देन है—वैसे ही जैसे आधुनिक हिन्दी कहानी अपने अनेक भारतीय पूर्वरूपों के होते हुए भी पश्चिम की देन है। यह स्वीकार करने में किसी प्रकार की आपत्ति नहीं होनी चाहिए। समस्त विश्व जहाँ एक राजनीतिक अथवा सामाजिक इकाई बनने के लिये अपनी समस्त वैज्ञानिक प्रगति के माध्यम से आगे बढ़ रहा है वहाँ एक देश की वस्तु दूसरे देश में पहुँच कर एक दिन सबकी होने की है, यह दृष्टि ही समीचीन है और इसी लिये हम एकांकी को पश्चिम से अनु-

प्राणित होकर साया हुआ मानकर भी उसे साज सपना मानने है। वाग्म्य, उनकी विषय-स्तु और स्व-कीर्ति में हम सपनापन मानने के लिये प्रयत्नशील हैं। शम्भु ।

हिन्दी के प्रमुख एकांकीकारों के सम्बन्ध में विचार करते हुए हमारी दृष्टि सबसे पहले 'कादरी' के लेखक भुवनेश्वर पर जाती है। इसका एक कारण है और यह वह कि पश्चिम में अपने यथार्थवादी और समस्यासूत्रक नाटकों ने साध्य-जगत् में क्रांति का सूत्रपात करने वाले इन्हीं और जो ने प्रेरणा लेकर इन्होंने सबसे पहले हिन्दी को एकांकी देने का प्रयत्न किया। 'कादरी' के 'प्रवेश' में भुवनेश्वर ने जो 'ठक' देकर दिया है—(निम्न के बाद मुझे ऐसा प्रतीत हुआ कि मेरे 'जीतान' के एक शीत में 'घा' की छाया तब तक घुमर हो गई है, मैं उसे निश्चिन्त स्वीकार करता हूँ।) डा० महेन्द्र ने इसी 'जीतान' एकांकी के अन्त में दिये गये स्वप्न-मन्त्र की भाषा को वास्तव्य प्रभाव का जो एक मानने हुए यह उदाहरण दिया है—“राजेंद्र उम शम्भु ने जीतान हाथ को अपने गर्म ओठों तक ले जाना चाहता है, पर सहना वह तब तक टुगा कर उनके गले में बाँधे टावकर उसके ओठों को चूम लेती है और छाया होकर फिर जाती है।” ('हिन्दी एकांकी' पृष्ठ ८३)। 'जीतान हाथ', 'गर्म ओठ' और 'सुम्न' ये तीनों ही संश्लेषी के प्रभाव में आए हैं। डाक्टर महेन्द्र का मत है—“भुवनेश्वर पर स्वप्न-मन्त्र का प्रभाव स्पष्ट है। जो की स्वप्न-व्योक्तियों ने उन्हें विशेष रूप में आकर्षित किया है—उनकी कथास्तु, यही चीज विचारयोग पर भी जो का बहुत कुछ प्रभाव है।” ('आधुनिक हिन्दी नाटक', पृष्ठ १५१)। यन्त्रुन भुवनेश्वर के एकांकी भारतीय नामक में वास्तव्य आत्मा को छिपाए हुए हैं।

उनके प्रसिद्ध एकांकी संग्रह 'कादरी' में छ एकांकी संग्रहित हैं—१-दामा एक वैवाहिक विच्छिन्ना, २—एक साम्प्रदायिक साम्प्रदायी, ३—जीतान; ४—प्रतिभा का विवाह, ५—रोमान्स : रोमान्स और ६—'नाटकी'। दामा : एक वैवाहिक विच्छिन्ना में दो ऐसे व्यक्तियों की वैवाहिक वधू में बंधा हुआ दिखाया गया है, जिसमें कोई समानता नहीं है, वे एक दूसरे के लिये विनाशक व्यर्थ में हैं। वैधव्य विवाह की गति में ही वे एक साथ हैं—वधू। 'एक साम्प्रदायिक साम्प्रदायी' में ऐसे साम्प्रदायी का चित्र है, जो स्वयं साम्प्रदायिक की श्रृंखला में चकल होने पर भी साम्प्रदायिक के लिये प्रयत्नशील रहता है और एक मजदूर की स्त्री को अपनी साम्प्रदायिक का साधन बनाने में सफल होता है। 'जीतान' में स्त्री-पुरुषों के मनोवैज्ञानिक सम्बन्ध की चर्चा है। यह संवेदन पर आधारित है। एक पुष्प जब किसी स्त्री के साथ मिलने में होता है तो उसे लगता है कि दूसरे उसे समझा रही समझने और स्त्री एक स्त्री एक में प्रेम न करने का प्रयत्न-मा करती है तो उसे ही दूसरे के समझ में साम्प्रदायिक पर एक स्त्री के सम्बन्ध समझने समझने में। 'प्रतिभा का विवाह' में विवाह और प्रेम के

रूप को स्पष्ट किया गया है, जिसमें दिखाया यह गया है कि जिसे प्रेम किया जाता है उससे विवाह करना ठीक नहीं क्योंकि उससे प्रेम में किये जाने वाले त्याग और कौतूहल के लिये अवकाश नहीं मिलता। इससे आज की प्रशिक्षित स्त्रियों की इस मनोवृत्ति की ओर भी संकेत होता है कि वे समाज में प्रतिष्ठा चाहती हैं, मातृत्व नहीं। 'रोमास रोमाच' में एक ऐसी स्त्री का चित्र है, जिसे एक पुरुष मन से अपनी प्रेयसी मानता है और ऊपर से वहन मानने का ढोंग करता है। उस स्त्री का पति उस सुधारक के उस रूप का उद्घाटन कर उससे कहता है कि वह उसकी स्त्री को अपनी पत्नी के रूप में ले जा सकता है और वह स्वयं धर्म-परिवर्तन कर तलाक को सम्भव बना सकता है। 'लाटरी' में एक स्त्री का पति जब विदेश से लौटता है तो उसे दूसरे के प्रेम में जकड़ा पाता है। अन्त में झगड़ा यों समाप्त होता है कि दूसरा पुरुष पहले पति के स्थान पर विदेश चला जाता है।

सारांश यह है कि इनके नाटकों में प्रेम का त्रिकोण बना है पर वह एक अविवाहित युवती के लिये न होकर विवाहित युवती के लिये है। यह पाश्चात्य सभ्यता में है पर हमारे भारतीय जीवन में इस सभ्यता के अनुयायियों की संख्या भी कम नहीं है इस लिये हमारे भारतीय समाज की भी यह प्रमुख समस्या मानी जा सकती है, यद्यपि उसका रूप मर्यादा के आग्रह का उल्लंघन करने में असमर्थ होने से वैसा स्पष्ट नहीं हुआ। लेकिन लेखक केवल समस्याओं को उनके तीव्रतम रूप में उपस्थित करके रह गया है, उसने उनका कोई समाधान प्रस्तुत नहीं किया। कदाचित् इसलिये कि समस्या-नाटक का समाधान देना उसे उसके पद से गिराना होगा।

भुवनेश्वर ने 'ऊसर' नाम से जो एकांकी लिखा है, उसमें व्यावहारिक मनो-विज्ञान को आधार बनाया गया है। उसमें पाश्चात्य सभ्यता से आक्रान्त उच्चवर्ग का चित्र दिया गया है। बेचारा द्यूटर तो दो महीने से तनख्वाह नहीं पाता और कुत्ते की चिन्ता और बेबी की देखरेख में सब परेशान रहते हैं। मन-स्थिति के ज्ञान के लिये गृहस्वामी और गृहस्वामिनी से कुछ बातों का उत्तर लिया जाया है, जिसके आधार पर उनकी विकारग्रस्त मनोदशा प्रकट होती है। 'स्ट्राइक' के पात्रों की स्थिति को दुःखान्त बनाने के लिये भी वह इसी मनोविश्लेषण का आधार लेता है।

इन पाश्चात्य-प्रभाव से बोझिल एकांकियों के अतिरिक्त भुवनेश्वर के कुछ प्रतीकात्मक नाटकों में 'कठपुतलियाँ' विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इसमें कथावस्तु उनके व्यक्तिगत जीवन के एक प्रसंग से उद्भूत है और इसमें उनकी कला की तराश काफी प्रभावोत्पादक है। 'ताँबे के कीड़े' नामक एक दूसरे एकांकी में एक परेशान रमणी, थके हुए अफसर, रिक्शाचालक, पागल आदि के यथार्थवादी चित्र हैं, जो वर्त-

मान नगाज की दीर्घायु परिस्थिति की ओर संकेत करते हैं। ऐतिहासिक नाटकों में 'मिकन्दर' में उनकी भागीयता के प्रति अनुसूक्ति पहली बार सुगर हुई है।

भुवनेश्वर की कला की विशेषता रंगमयी निर्देशों में है। वे पात्र की चेष्टा-भूषा, मंच की सामग्री और समय का ही द्योता नहीं देते बल्कि पात्रों की मन-स्थिति के अनुसूत उसका वर्णन भी कर देते हैं, जिसमें देश-काल की संगति भी मिलाकर प्रत्येक विशेषी बनकर आती नहीं है। घायात के उत्तार-चढ़ाव और रंगमंच-प्रभाव तक वे यथासं रूप में रचना चाहते हैं। नाटकों के आरम्भ में वे कोई भूमिका नहीं देते। एकाकी महत्ता आरम्भ हो जाता है और पात्रों के चार्चानाय में ही यन्तु-स्फुरियाँ प्रकट होती जाती हैं। कीवृद्धन की रक्षा के साथ परम सीमा पर पहुँचते ही नाटक समाप्त हो जाता है। कथोपकथनों में व्यंग्य और नक्षितीकरण की प्रवृत्ति नहीं है। दीर्घकाल के आग्रह ने उन्होंने भावुकता को रत्नाकर के सिधे सिध माना है पर पात्रों के चित्रण में वे आत्मकारिक धीनी ने बच नहीं पाते जैसे :—'एक २०-२२ वर्ष की युवती मलिन वस्त्रों में ऐसे दीपती है जैसे छाँसुओं की नीहारिका में नेत्र' या 'कमरे में प्रगाढ़ कल की-सी नीरवता और निश्चलता है; केवल एक प्रगर और उत्तेजित सत्य के समान स्टीव सन-सन और भाँव-भाँव जल रहा है।' वाक्यों में भावुकतापूर्ण धीनी ने भी प्रथित प्रभावोत्पादकता है। वाद-विरो की तीव्री भाषा ने भुवनेश्वर विविध प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ कलाकार है। व्यंग्य और तटुता उनकी कला में अनन्तर की दो धारें हैं जो धीनी मार मानती हैं। जीवन के प्रति सन्देहीन दृष्टिकोण का ही यह परिणाम है कि उनमें कला गीत का पर्याय-ता लगती है।

डा० रामकुमार वर्मा दूसरे प्रमुख एकाकीकार हैं। इनका 'चादन की मृत्यु' हिन्दी का प्रथम एकाकी माना जाता है। उनका यह नाटक गद्य-पद्य की कोटि में आता है। लारटर वर्मा हिन्दी के उन एकाकीकारों में हैं, जिनके नाटक रंगमंच पर अभिनीत होने के लिये लिखे गये हैं। उनके नाटकों के लगभग साठ सयह निरान चुके हैं। उनके नाम हैं—१. पृथ्वीराज की छाँव, २. देशमी टाई, ३. चाकमिया, ४. विभूति, ५. सप्त किरण, ६. स्पर्श, ७. पौमुदी महोन्नय और ८. रजतरङ्गिनी। उन मयों में प्रथम चार में एकाकी नाटक और द्वितीय चार में रेडियो-नाटकों का संग्रह है। उनके रेडियो-नाटकों की यह विशेषता है कि वे भाषात्मक रंगमंच पर भी समान सफलता के साथ चले जा सकते हैं।

'पृथ्वीराज की छाँव' में 'चम्पक', 'एकट्टे म', 'नहीं का रत्न', 'चादन की मृत्यु' 'रंग मित्र' और 'पृथ्वीराज की छाँव' ये छह नाटक हैं। इनमें उनकी कला के उत्तम रूप के दर्शन होते हैं। 'चम्पक' में नायक कवि निरन्तर अपने जीवन का

ध्येय दीन-दुखियो की सेवा करना ही मानता है। वह चम्पक नामक कुत्ते को घायल देखकर ले आता है और उसकी सेवा करता है। उसके बाद उस कुत्ते को घायल करने वाले भिखारी की भी सेवा करता है, जिसने कुत्ते को इसलिये मारा था कि उसका मालिक उसकी चिन्ता न कर अपने कुत्ते की देखभाल किया करता था। 'एक्ट्रेस' में अपने पति द्वारा परित्यक्त प्रभातकुमारी एक्ट्रेस बन जाती है और अन्त में उसका पति अपनी भूल स्वीकार करता है। 'नही का रहस्य' प्रो० हरिनारायण का मानसिक चित्र है, जिसमें 'नही' का एक रहस्यमय आधार लिया गया है। 'बादल की मृत्यु' में बादल की मन-स्थिति और 'पृथ्वीराज की आँखें' में पृथ्वीराज की वीरता और उसके शौर्य का चित्र है। 'दस मिनट' में भारतीय स्त्री के सतीत्व में विश्वास प्रकट किया गया है। इन नाटकों में लेखक एक आदर्शवादी के रूप में मानव-चरित्र की उदात्त भावनाओं को हमारे समक्ष रखना चाहता है। उसमें उसे सफलता भी मिली है।

'रेशमी टाई' के पाँच एकांकियों में 'परीक्षा' में एक २० वर्ष की युवती की अपने ५० वर्ष के प्रोफेसर से शादी कराई है। प्रोफेसर अपने एक वैज्ञानिक मित्र के वैज्ञानिक रस से सदैव युवा बने रहने का प्रबन्ध भी कर लेते हैं लेकिन इसकी आवश्यकता नहीं पड़ती। अपनी पत्नी की परीक्षा करके वे इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि प्रेम के लिये आयु का अन्तर कोई बाधा नहीं। 'रूप की बीमारी' में एक युवक को एक युवती के प्रेम में लिप्त दिखाया है, जिसकी परीक्षा करके डाक्टर उसका आपरेशन करने का निश्चय करता है पर वह अपनी प्रेम की बीमारी का रहस्योद्घाटन कर देता है। यह डाक्टरों पर व्यंग्य है। '१८ जुलाई की शाम' में एक स्त्री का अपने पति के यथार्थ गुणों से अपरिचित होने के कारण एक रंगीले व्यक्ति के चक्र में फँसना और अपने पति के यथार्थ गुणों का परिचय पाकर पतित्यक्ता हो जाना दिखाया है। 'एक तोले अफीम की कीमत' में एक लडका गँवार लडकी से शादी किये जाने के कारण और एक लडकी देहेज देने से अपने पिता के दरिद्र होने की आशका से अफीम खाना चाहते हैं। 'रेशमी टाई' में एक साम्यवादी बीमा एजेंट को टाई और खहर का थान चुराते दिखाया है।

'चारुमित्रा' के चार नाटकों में से पहला 'चारुमित्रा' है, जिसके आधार पर सग्रह का नामकरण किया गया है। इसमें कलिंगकन्या चारुमित्रा के बलिदान और स्वामि-भक्ति की कहानी है, जिसके परिणामस्वरूप अशोक का हृदय परिवर्तित हो जाता है। 'उत्सर्ग' में पुनर्जन्म तथा प्रेतात्माओं के आधार पर प्रेम और कर्तव्य का चित्र प्रस्तुत किया गया है, जिसमें एक वैज्ञानिक वैज्ञानिक यश की सहायता

ने मृतात्माओं को बुझाता है। वह स्वयं मित्र को विषया पत्नी और पुत्री के लिये पानी प्रेमिका की उपाशा का देता है और अन्त में अपनी प्रेमिका की मृत्यु में वह अपने अन्ध में मग्न हो जाता है और मित्र की पुत्री के लिये अपने पदचुम्बन को भी सोच देता है। 'रत्नी की रात' में हस्तनयना प्रिय शुभांगी की मृत्यु होती है, जो अन्त में रत्नी चाहती है। अन्त में एक लड़की के आकुक्षो द्वारा मना ले जाने और एक युवक द्वारा उगकी रक्षा होने पर वह उस युवक को आत्म-समर्पण करती है—भय और आत्म-रक्षा के लिये नारी की जेमे पुरुष का सहारा देना ही रहता है। 'अन्धकार' में ब्रह्मा के अपनी सुन्दरी कन्या मरखनी पर मुग्ध होने की कहानी है, जिसका मूल ध्येय प्रेम और वासना का 'घट्ट छम्बन्ध' मिश्र करना है। पानना प्रेम के लिये आवश्यक पतं मानी गई है। 'उत्सर्ग' और 'अन्धकार' में अनिष्टाहत तत्त्वों का समावेश नाटककार के नाट्य-कोशल के प्रतीक हैं और ये किसी एकान्ती के क्षेत्र में मौलिक प्रयोग हैं।

'विभूति' में 'शिवजी', 'समुद्रगुप्त' और 'विक्रमादित्य' पर एतादी है। शिवजी की नारी-पूजा, समुद्रगुप्त में राजदूत की चोरी का उत्पादन, और विक्रमादित्य में उनकी न्याय-परायणता का विषय है। पीछे चत्वारण्ण १० वर्षों ने जो रेडियो-नाटक लिखे हैं उनमें अधिकांश ऐतिहासिक हैं। 'कीमुरी-मनोन्मथ', 'राजरानी सीता' 'श्रीरगजैव की आगिरी रात' और 'सैमूर की हार' को मकर रेडियो-नाटक है। 'कीमुरी मनोन्मथ' में समुद्रगुप्त और पाण्डव के चरित्रों का मनोविज्ञान को पृष्ठभूमि में निरूपण है। 'राजरानी सीता' में अशोकवाटिका-स्थित सीता का चित्र नये रूप में छाया है। 'श्रीरगजैव की आगिरी रात' में श्रीरगजैव के मग्ने के नमस् के सम पदचान्ताप का अन्त है, जिसमें उसे आत्मसंयम हुआ। 'सैमूर की हार' में उनकी धीरता और आत्म-भाव का दिग्दर्शन है।

डा० नमचुमार वर्मा ने अपने सामाजिक नाटकों में मध्यमोच्च मध्य समाज के स्त्री-पुरुषों के प्रेम, ईर्ष्या, मर्त्य, पाण्डव आदि को अपने नाटकों का आधार बनाया है जबकि ऐतिहासिक नाटकों में व्यक्ति विशेष की चारित्रिक गहना का उत्पादन किया गया है। वर्मा जी के नाटक सामाजिक हो या ऐतिहासिक उनमें एक सामंजस्य नैतिक दृष्टिकोण की प्रधानता है। 'देवकी टाई' जैसे नाटकों में 'वय' की वृद्धा गहना है परन्तु भी स्त्री की मजबूत नाटकों की मजबूतियों होने से बना होती है। अन्त में आत्म-निराशा होना स्वाभाविक ही है। पार्श्व की मर्त्यता को दो-तीन बारों में ही दे देना उनकी विशेषता है। मध्यमोच्च समाज की सामाजिक तन्त्रों के आधार में वे मानव-मन की भाव की छुट्टियों की भी मुद्राओं

में पटु है। ऐतिहासिक नाटको में उन्होंने मौलिक अनुसन्धान-वृत्ति का वैसा ही परिचय दिया है, जैसा कि प्रसाद ने। 'श्रीरगज्जेब की आखिरी रात' इस दृष्टि से उल्लेखनीय नाटक है, जिसमें श्रीरगज्जेब के पत्रों का भी हवाला दिया गया है।

डाक्टर रामकुमार वर्मा के बाद सेठ गोविन्ददास का नाम आता है। सेठ गोविन्ददास जी उन एकाकीकारों में हैं, जिन्होंने लम्बे नाटको के साथ एकाकी लिखने में भी अपनी कला का परिचय दिया है। उन्होंने अनेक एकाकी लिखे हैं जो स्पृद्धा, सप्ररश्मि, एकादशी, पचभूत और अष्टदल आदि सग्रहों में संगृहीत हैं। इन सग्रहों में सब मिलाकर कोई चालीस एकाकी हैं। इनमें कुछ सामाजिक हैं, कुछ ऐतिहासिक-पौराणिक हैं, कुछ राजनीतिक हैं और कुछ प्रहसन हैं। सामाजिक नाटक 'स्पृद्धा' में आधुनिक शिक्षित स्त्री-पुरुषों की समानता का प्रश्न है, जिसमें एक क्लब के चुनाव के प्रसंग में स्त्री के विरुद्ध भी वैसा ही आक्षेपपूर्ण पेम्फलेट छापा जाता है जैसा पुरुष के विरुद्ध छपता है। पुरुष पात्र इसे औचित्य की सीमा में सिद्ध करता है क्योंकि जहाँ समानता है वहाँ एक पक्ष के लिये विशेष पक्षपात दिखाना व्यर्थ है। 'घोखेबाज़' में व्यावसायिक जगत के नैतिक पतन पर ध्येय है, जिसमें एक मुनीम द्वारा अपने सेठ के दिवाला निकलने पर घोखेबाज़ी का मुकदमा चलता है। 'अधिकार लिप्ता' में एक ज़मींदार के अपने पुत्रों द्वारा ज़मींदारी पर अधिकार कर लेने के कारण बीमार पड़कर उसे पुनः प्राप्त करने का प्रयत्न है पर डाक्टर हकीम और वैद्य उसे एक ही दिन में मार देते हैं। ऐसे ही 'वह मरा क्यों' में एक गोरा सिपाही मर जाता है, जिसकी जाँच के लिए 'बड़े डाक्टर' पहले शाकमण्डी में कासीफल से मरने, फिर हलवाई की दुकान पर पिस्ते की बर्फी खाकर मरने का अनुमान लगाते हैं और अन्त में पता चलता है कि वह अपनी भेम साहब की किसी छूत की बीमारी से मरा। 'जाति उत्थान' में कायस्थों के क्षत्रिय, घूसर बनियो और नाइयों के ब्राह्मण बनने पर ध्येय है। 'मानव-मन' में एक ऐसी स्त्री की यथार्थ दशा का चित्र है, जिसका पति दीर्घकाल तक बीमार रहता है। एक कालिज-शिक्षा प्राप्त युवती अपने पति ब्रजमोहन के क्षय-ग्रस्त होने पर दो साल तक तो देख-भाल करती है पर फिर क्लव आदि जाने लगती है। इसी बात को लेकर पद्मा उसे कुलटा बताती है। 'फाँसी' में एक कवि, एक पूंजीपति और एक मजदूर को फाँसी लगती है—पहले को एक सुन्दरी पर उसके रूप-सौंदर्य के कारण बलात्कार करने पर, दूसरे को हड़ताली मजदूरों में से एक-दो को मारने पर और तीसरे को मजदूरों का खून पीने वाले एक पूंजीपति के मार डालने पर। 'व्यवहार' में कृपक और ज़मींदार का संघर्ष है, जिसमें एक ज़मींदार के भोज में किसानों को सम्मिलित होने से रोका जाता है—कालिज के एक विद्यार्थी द्वारा।

‘निर्माण का आनन्द’ में एक ऐसे छात्र की कहानी है, जो एक महापटिकी के महान् के बिना पट-विन ही नहीं सकता। नटकी एक प्रोडेंसर के सम्पर्क में आकर धरो को कुछ विमुक्त करती है। परिणाम यह होता है कि नटका केन हो जाता है और नटकी प्रथम श्रेणी में उनीली। अन्त में नटकी दिया करने से नटके में ही मारी कर लेती है ताकि वह उसे कुछ बता सके।

इन प्रकार मेठ गोविन्दराय के सामाजिक एकांकी नमात्र की अनेक समस्याओं में सम्मिलित रहते हैं पर महा मनोविज्ञान की ओर उनकी रुचि नहीं। हाँ, नमात्र में जो अनुभव उठे हुए हैं उनको एक नीची रेखा में प्रस्तुत कर देना उनके सामाजिक नाटको का गुण है। उन्होंने बड़ी मफाई में समस्याओं को रचा है; कभी उलभन नहीं है। ‘मानव-मन’ जैसे नाटक उन्होंने कम ही लिखे हैं। जिनमें मनोविश्लेषण-मान्य का मार्ग मिल सकता है।

मेठ जी के राजनीतिक नाटकों में ‘गूगल-दृष्टान्त’ में एक यशोवन्त मर्यादती का महाका उजाया गया है। सुशमा के तन्तुन में ऐसे मिनिस्टरों का पक्ष काय किया गया है, जो घोट माँगने समय विनम्र बन जाते हैं और पीछे में जिनका न्यायी रूप प्रकट हो जाता है। ‘गू० नो०’ में उल्लस स्वभाव के मिनिस्टर का चित्र है।

ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों में कथास्तु प्रसिद्ध और प्रामाणिक ऐतिहासिक यों से ली गई है या नकल की रचनाओं से। उदाहरण के लिए ‘जातीक और भिखारिणी’ तथा ‘चन्द्रापीठ और चमत्कार’ की कथा राजतरंगिणी में ली गई है और ‘जिवाजी का मरणा स्वप्न’, ‘निर्दोष की रक्षा’ तथा ‘कृष्णाकुमारी’ की कथा मर मरुनाथ चमत्कार के ‘जिवाजी’, सरकिन के ‘वेटर मुगल’ तथा टाट एवं गीरीनकर हीनचन्द घोषा के राजपूताने के इतिहास में। इन नाटकों में प्राचीन भारतीय गौरव को उभार कर रखा गया है। इनमें महानाट्य के इतिहास विशेषकर पेशवाओं के जीवन पर उनके एकांकी उत्प्रेरणीय हैं।

कुछ एकांतियों में उनकी हास्य-विमोह की प्रवृत्ति अन्धरी तरह व्यक्त हुई है। ‘बड़े की जीभ’ में मूलों की हजरेन्द्रिय किन प्रकार सौत्र हुए आती है इन पर व्यंग्य है और ‘विदेमिन’ में स्वास्थ-विद्वान्त का उपहास है।

मेठ गोविन्दराय के इन नाटकों में एक विशेषता टोनीक की दृष्टि से है और यह वह कि वे ‘उपश्रम’ और ‘उपमहान’ का प्रयोग बहुरूप करते हैं। ऐसा हिन्दी के किसी अन्य नाटकाकार ने नहीं किया। मेरिन खर्च का ठीक ही हो ऐसा नहीं है कि भी यह उनकी कला की विशेषता अत्यन्त है।

एकाकी से भी अधिक सेठ जी अपने मोनोड्रामाओं—एकपात्री नाटकों—के लिये विशेष प्रसिद्ध हैं। 'चतुष्पथ' में उनके ऐसे नाटकों का संग्रह है। 'प्रलय और सृष्टि', 'अलबेला', 'शाप और वर' तथा 'सच्चा जीवन' आदि इनके एकपात्री नाटक हैं। ये स्वगत-कथन या आकाश-भाषित से भिन्न हैं क्योंकि इनमें नायक कभी चश्मा, कभी नोटबुक, कभी कलम, कभी लाइट हाउस, कभी घोड़ा, कभी चिमनी, कभी बादल और कभी घरती को संबोधित कर अपने भाव और विचार प्रकट करता है। इनमें 'शाप और वर' सर्वश्रेष्ठ है। इसमें दो भाग हैं—शाप और वर। बोलने वाली स्त्री है और सुनने वाला पुरुष। पुरुष कुछ भी नहीं बोलता। श्री नगेन्द्र के शब्दों में "इस नाटक में मनोविश्लेषण और वैपम्य का सुन्दर प्रयोग किया गया है। यह वैपम्य दोनों चित्रों में अनेक रूप में, परिस्थिति, शब्द और अवसान सभी में समानान्तर रूप से चलता है। वास्तव में यह नाटक हिन्दी में अपने ढंग का एक है—अद्वितीय।"

—(प्राधुनिक हिन्दी नाटक, पृष्ठ १६०)

सेठ गोविन्ददास संकलन-त्रय पर विशेष बल देते हैं। वे 'उपक्रम' और 'उपसंहार' का प्रयोग भी इसीलिये करते हैं कि एक ही समय में होने वाली घटनाओं को एक साथ रखकर पूर्व की घटनाओं को 'उपक्रम' और बाद की घटनाओं को 'उपसंहार' में रख दें रगमच-सकेत वे भी बहुत व्यापक देते हैं। उनकी भाषा में कवित्व की कमी है पर वह है चलती हुई और पात्र तथा परिस्थिति के अनुसार बदलने वाली।

हिन्दी के प्रमुख एकाकीकारों में श्री उदयशंकर भट्ट का भी नाम आता है। भट्ट जी न केवल एकाकी बरन् बड़े नाटकों के लिखने में भी सिद्धहस्त हैं। जहाँ तक सचेतन-प्रवृत्ति को आधार लेकर नाटक के क्षेत्र में साहित्यिकता और अभिनेयता को लेकर चलने का प्रश्न है, भट्ट जी निरन्तर प्रगति पथ पर अग्रसर होने वाले कलाकार हैं। वे संस्कृत साहित्य के प्रकांड पंडित और पौराणिक आख्यानो को अपने युग के अनुकूल ढालने में निपुण हैं। एकाकी का उनका सब से पहला संग्रह सन् १९४० में निकला था। नाम था—'अभिनव एकाकी नाटक।' इसमें 'दुर्गा', 'नेता', 'उन्नीस सौ पैंतीस', 'वर निर्वाचन', 'एक ही कब्र में' 'सेठ लाभचन्द' आदि नाटक सम्मिलित थे। 'दुर्गा' में राजपूती शौर्य से सम्बन्धित कथा है। दुर्गा का पिता विजयसिंह अफीम का व्यसनी है और सवस्व खोकर भरावली की पहाड़ियों में छिपा है। दुर्जन सिंह उसकी खोज में है। भगड़ा यह है कि विजयसिंह ने दुर्जनसिंह को अकुलीन बता कर अपनी कन्या का विवाह नहीं किया। एक दिन वृद्ध को अफीम नहीं मिलती और दुर्गा अपने पिता की प्राण-रक्षा के लिये दुर्जनसिंह को आत्म-समर्पण करने को प्रस्तुत हो जाती है। अफीम मिलती है पर पुत्री के मूल्य पर। इस पर विजयसिंह अफीम

छोटकर पुत्री को मोटाता चाहता है। परिणाम यह होता है कि दुर्जन या दूर-परि-
वर्तन होता है। 'नेता' में व्यक्त है कि ऐसे लोग कोरे आदर्शों बपारों हैं और जब सत्ता-
पर आता है तब वे उन आदर्शों को नाक पर रख देने हैं। 'संक्षीप्त नीति' में एक
ऐसे देशर मुखर का चित्र है जो पुराने सिद्धान्त को नया मसाला बनाने की
स्वप्न देखता और भविष्य में नाना प्रकार के हवाई क्रिये बताना है। 'परिचित' में
एक ऐसी स्त्री का चित्र है जो इंग्लैण्ड-रिटर्न मिट्टी मिनिस्ट्रि के धोने में अपने
पिता के मुक्तिपत्र में प्रेम करने लगती है। 'एक ही रात में' का सम्बन्ध हिन्दू-मुस्लिम
प्रेम से है, जिसमें भूतल के समय सुलतमान पाठ अपने पत्नी की हिन्दू पाठ से प्रेरणा
करने के अन्तर्गत की क्षमा माँगता है। दोनों एक ही कथ में सोते हैं। यह गांधीवादी
प्रमाण है। 'मेठ लाभानन्द' में बूढ़-छोर कटून मेठ का चित्र है, जो पहले ठगों के चक्कर
में सात हजार के बदले एक आभूषण रख नेता है और फिर ठाकू उमठे सात हजार
भी छीन ले जाते हैं।

मट्ट जी के दूसरे एकांती-मण्ड का नाम है—'स्त्री का हृदय'। उसमें एक
नाट्य-स्वयं 'जवानी' की छोटकर वाली सब एकांती हैं। 'जवानी' में तीन पात्र हैं,
आमन्तुक, स्त्री और युवती जो क्रमशः विचारक, स्मृति और जवानी के प्रतीक हैं।
उसमें एक कंठी के द्वारा विचारक, स्मृति और जवानी पर प्रस्ताव रखकर जीवन
में महत्व और अर्थ का न्याय निर्धारित किया गया है। 'स्त्री का हृदय' में एक ऐसी
नारी का चित्र है, जो अपने पति द्वारा पीटी जाती है और ऐसा करने में उमकी
टांग हट जाती है। उसके सारे पति को मजा करा देने हैं। पुत्र की शादी
उसी जेल के जेलर की लड़की से निश्चित होती है, जहाँ पति कैद है। पुत्र ने जब
यह मिलने दोड़ता है तो मार खाता है और पत्नी द्वारा उसे मँगाया जाता है—
सम्मान देकर। यह स्त्री के हृदय की गिणतता है कि किन प्रकार वह पति के अन्धा-
चार के बाद भी उसे चाहती है। 'नरुनी भगती' में एक भूया नाटककार मत्त पर
प्रेम का अभिनय करता है, जिसकी पत्नी अभिनय को मत्त ममन्तर बीच में ही का
धमकती है और पति की मत्तना करती है कि जब घर में भूँजी माँग न हो तब दूसरी
नियमों के साथ देवामी बस्त्र पहनकर प्रेम का अभिनय करना पाया है। 'उन हंस' में
एक ऐसे नेठ का चित्र है, जिसके लठके को फावुली उठा ले जाती है और उसे
फावुली के दग हजार मँगने पर पुत्र ने अधिक रुपों के लिये दुर्गा होता है।
'बड़े आदमी की मृत्यु में' दिखाया है कि बड़े आदमियों को ऊपर ने ही रखना या
जेल रखने हैं जैसे कोई क्षत्रिय महात्मनि नहीं रखता। 'विष की पुष्टि' में एक गोलीवी
माँ की लड़की और पत्नी माँ के लठके का प्रेम दिखाकर जिस लिया है जिस पर आत-
म्य नहीं कि माँ के सम्मान करने में माने ही। माँ के लठके को हृद में रख देने का

मेद लडका पिता को बताता है और लडकी मरते-मरते उसके लिये विल्ली का वच्चा लाती है ।

‘समस्या का अन्त’ नामक तीसरा एकाकी-संग्रह भट्ट जी की कला का उत्कर्ष सिद्ध करता है । इसमें नौ एकाकी संगृहीत हैं । ‘समस्या का अन्त’ नामक एकाकी ऐतिहासिक है, जिसमें एक गण के सेनापति और दूसरे गण की कुमारी के प्रेम के ऊपर सघर्ष और कुमारी के बलिदान से उसका अन्त दिखाया है । सदेश यह है कि प्रेम के समक्ष जातीय मानापमान और द्वेष नहीं ठहर सकता, ‘गिरती दीवारों’ में बताया गया है कि १९वीं सदी के अभिजात-वर्ग के लोग मर्यादा के पालन को कैसे सतर्क रहते थे और आज परिस्थितियों ने उन्हें किस प्रकार असमर्थ बना दिया है । ‘पिशाचों का नाच’ में हिन्दुस्तान और पाकिस्तान के बँटने के समय की अमानुषिक कहानी है । ‘बीमार का इलाज’ में एक मित्र किसी दूसरे मित्र के घर पहुँच कर बीमार हो जाता है, जिसके इलाज के लिये घर के लोगों में से कोई एलोपैथी, कोई वैद्यक और कोई होम्योपैथिक सुझाव देते हैं और बीमार भाग खड़ा होता है । यह व्यंग्य है उस घर के लोगो पर जो सभी बीमार जान पड़ते हैं । ‘आत्मदान’ में एक ऐसी पढी-लिखी युवती का चित्र है जो अपनी शिक्षा के गर्व में पति को छोड़ एक दूसरे को साथी बनाने की सोचती है और जब उसका पति भी एक नर्तकी को साथी बनाने का उपक्रम करता है तो होश में आती है और आत्मदान में ही कल्याण मानती है । ‘जीवन’ नाम का एक नाट्य-रूप भी उल्लेखनीय है, जिसमें काम, वासना, यौवन, जरा, सौंदर्य आदि को पात्र बनाया गया है । ‘वापसी’ में मनुष्य और घन में कौन अधिक महत्व रखता है इसको तुलनात्मक दृष्टि से बताया गया है । मरते हुए व्यक्ति को डाक्टर को इसलिये नहीं दिखाया जाता कि व्यर्थ रुपया जायेगा । ‘मन्दिर के द्वार पर’ में चमारों द्वारा एक मन्दिर की रक्षा और उसी में उनको भगवान के दर्शन न करने देने की कहानी है । ‘दो अतिथि’ में दो आर्यसमाजियों के जीवन की घटना है जो एक स्टेशन मास्टर के यहाँ ठहर कर उसका और उसकी पत्नी का सारा भोजन समाप्त कर जाते हैं ।

कालिदास’ में ‘कालिदास’, ‘मेघदूत’ और ‘विक्रमोर्वशी नामक ध्वनि-रूपक और तीन नाटक में ‘आदिम युग’ मनु और मानव तथा ‘कुमारसम्भव’ नामक उनकी पौराणिक कृतियों का संग्रह है । डाक्टर सत्येन्द्र की सम्मति में ये एकाकियों का कोटि में नहीं आते क्योंकि पहले नाटकों में गीतमयता की प्रधानता है और दूसरों में पूरे नाटक ही अधिक हैं—विस्तार की दृष्टि से भी और सकलन-त्रय के अभाव की दृष्टि से भी, लेकिन प्रभाव की एकता की दृष्टि से उन्हें एकाकी के अन्तर्गत माना जा सकता है ।

'पुनर्जन्म' में उनके 'पुनर्जन्म', 'विष्कोट', 'नया नाटक', 'नये मेहमाँ', 'मन्मथ-मार', 'प्रपटिन', 'मनुष्य के रूप', 'पतिव्रत' और 'जानिकारी' विख्यात नाटकों का मयह है। इनमें मट्टजी ने विख्यात मन्मथी नाटक को छोड़कर रंग में सामाजिक समस्याओं और जीवन की नित्य घटनाओं की ही चुना है, जो यथार्थवादी हैं और वर्तमान जीवन की विषमताओं पर प्रहार करती हैं। दैनिक जीवन में कोई घटना या रूप उठाने वाले से बड़ा प्रहार करना और मानव मर्यादा को कमजोर करना मट्टजी की विनोदता है।

इस मट्टजी ने रेटियों ने सम्बद्ध होने के कारण अनेक रेटियों-नाटकों भी लिखे हैं। उनके बड़े नाटक भी प्रकाश में आए हैं। हिन्दी नाटककारों में उन्होंने अनेक प्रयोग किए हैं। 'जातिहारी' नाटक इस दृष्टि में उत्तेजनोप है। फिर भी उनके बड़े नाटकों की अपेक्षा एकाकी अधिक सकल है। डाक्टर नगेन्द्र का यह कहना सत्य ही है—“मट्टजी के एकाकी टेकीक की दृष्टि में उनके बड़े नए नाटकों की अपेक्षा अधिक सकल है। उनकी इन छोटी रचनाओं में कल्पनाशक्ति एवं एकाग्रता के आधार में गहनता का विकास कम और नाटकीय गतिविधि का स्वरूप अधिक स्पष्ट हो गया है।” (साधुनिक हिन्दी नाटक, पृष्ठ १५८) भाषा उनकी कविश्रृंगार है। मैट्रिक्स पर ये अन्तर्द्वन्द्व के नियमों में बड़ी मजबूत भाषा का प्रयोग करने लगे हैं जो मन के स्वरो को खोलने में समर्थ है। रंग-मंचों में वे नमक, पात्र की वेग-भूषा, दानवीर का ढंग, बैठने-उठने की दशा और परिस्थिति में सामंजस्य का प्रयत्न सभी एक साथ देने जाते हैं।

श्री उदयशंकर मट्ट के बार एकाकीकरणों में श्री उपेन्द्रनाथ 'अन्त' का नाम आता है। अन्त जो यथार्थवादी एकाकीकरण है। वे मध्यवर्गीय समाज की बीमारी-शीर्ष परस्परताओं और रेटियों की घोर हत्या घान आधारित करते हैं और हमारे सान्त्वना में उनके पनि एका उद्योग का बीज बोते हैं। वे अपनी अनुभूति को मूढम में मूढम रूप में मनोविज्ञान के महारे हमारे मस्तिष्क में उतार देते हैं। उन्होंने एकाकी-चक्र दृष्टि में एकाकी लिखे हैं। समस्या गली कर देना या उदय देकर छोटी के देना अन्त का काम नहीं है। अब तक अन्त ने लगभग ४० एकाकी लिखे हैं। उनमें न कुछ को रेटियों के अनुसंधान बनाकर रेटियों पर प्रसारित भी लगाया गया है और न रेटियों पर उसे लोकप्रिय भी हुए है। वे नाटक तीन श्रेणियों में बाँटे जा सकते हैं— १. सामाजिक २. सांकेतिक या प्रतीकात्मक ३. मनोवैज्ञानिक।

प्रथम श्रेणी के एकाकियों में 'पापी', 'लक्ष्मी का स्वागत', 'जन्मदंष्ट्र पदवी', 'अपिहार का रक्षक', 'और', 'विवाह के दिन', 'दूकान के पहले' आदि प्रमुख हैं।

‘पापी’ में सास का बहू पर अत्याचार दिखाकर मध्यवर्गीय समाज की पतितावस्था की ओर सकेत किया गया है, ‘लक्ष्मी का स्वागत’ में पूँजीवादी मनोवृत्ति का दिग्दर्शन है, ‘क्रासवर्ड पहेली’ में आधुनिक शिक्षित युवको को परिश्रम से भागने और काम से जी चुराने की मनोवृत्ति पर ध्येय है। ‘अधिकार का रक्षक’ में लेखक ऐसे सामाजिक कार्यकर्ताओं की पोल खोलता है जो कहते कुछ हैं और करते कुछ हैं। ‘जोंक’ में आजकल के मेहमानों पर व्यंग है और ‘विवाह के दिन’ में पुरानी विवाह-पद्धति पर, ‘तूफान से पहले’ में साम्प्रदायिक भगड़ो का चित्र है। ‘अश्क’ के ये नाटक एक साधारण-सी घटना या भावना को लेकर चलते हैं और बड़ी-से-बड़ी बात कहने में समर्थ हैं। सभी पात्र अपने स्वाभाविक रूप में आते हैं। विना कल्पना का सहारा लिये पाठक के मन को प्रभावित करने की कला से ये नाटक चमक उठे हैं।

दूसरे प्रकार के नाटकों में अश्क ने ‘साकेतिक’ या ‘सिम्बोलिक’ अभिव्यक्ति के माध्यम से मानव-मन के भेदों पर प्रकाश डाला है। उनके ये नाटक अपने ढंग के अनूठे हैं। उनके नाम हैं—चरवाहे, चिलमन, खिडकी, मैमूना, चमत्कार, देवताओं की छाया में और सूखी डाली। इनमें ‘चरवाहे’ को निश्चिन्त जीवन का प्रतीक माना है। ‘चिलमन’ उस दुःखपूर्ण दीपक की प्रतीक है जो मन्द पर जलनमय लौ लिये है। इसकी नायिका शशि मच पर नहीं आती पर उसका रूप स्पष्ट हो जाता है। ‘खिडकी’ प्रतिज्ञा करने वाले प्रेमी से सम्बन्धित है, मैमूना गृहस्थ-जीवन की एक भाँकी है और पति का प्रतीक है, ‘चमत्कार’ में मृत मीन भ्रष्ट जीवन का, गढ़वाली गोलियाँ साधारण लोगों के विश्वास का तथा खेवत दाढ़ीवाला सर्वधेत्ता लेखक का प्रतीक है। ‘देवताओं की छाया में’ एक अभाव-गीडित मुसलिम युवती के जीवन से सम्बन्धित है। ‘सूखी डाली’ में बट, आईना और सूखी डाली जीवन के खोखलेपन को प्रतीकात्मक रूप में दिखाते हैं। इस सकेतात्मक शैली में अश्क ने ‘अन्धी गली’ नामक एकाकी माला भी लिखी है, जिसमें एक गली के विभिन्न घरों को लेकर उनके भीतरी चित्र दिए हैं। भाव यह है कि हमारा सारा समाज इस गली की तरह ही नाना प्रकार की दुर्बलताओं से परिपूर्ण है। हिन्दी में अश्क के ये नाटक नये प्रयोग हैं, जिनके माध्यम से सामाजिक स्वरूप का उद्घाटन करने में उन्हें बेहद सफलता मिली है।

तीसरे प्रकार के नाटकों में अश्क ने मनोविश्लेषण-पद्धति पर नाटक लिखे हैं, जो अपनी प्रेषणीयता में गहरे प्रभावों से सयुक्त हैं। ये एकाकी लम्बे भी हैं। ‘घड़ी’ नामक एकाकी में उन्होंने एक ऐसी स्त्री का चित्र दिया है जो घर को घड़ी की

तबह नियमित जानना चाहती है पर अपने किसी भी नियम को न मानने वाली भाई के आज़ाने में घर के सब लोगों की दबी भावनाएँ प्रकट हो जाती हैं और उन स्त्री की नियमबद्धता नष्ट हो जाती है। 'प्रार्थिमाग' में एक ही व्यक्ति की दो नायिका की कहानी है। उनमें एक अपने पिता, पति और सर्वसाधारण स्थिति में विद्रोह करती है और मोटर और मशीन का जानन पाकर भी अपने पति के साथ नहीं जाती। दूसरी अपने पति के दूसरा विवाह कर लेने पर भी उसके पागलाने को नैसाह है। वह प्रेम के मुकुटवने में स्वाभिमान की चिन्ता नहीं करती। घटा के से नाटक बड़े मज़ीब हैं। उनमें एक कबोड भी है और बनक भी।

अदक का 'छठा घेडा' एकाकी भी उन्नेषनीय है। उसे मेमरु की कैंडिमी गटा गया है। डाक्टर नगेन्द्र एकाकी के अस्थाय रोमांटिक रूप की कैंडिमी मानते हैं। उन की दृष्टि में उनमें कल्याण का मुक्त विहार आवश्यक है जिसमें परिवार की कलानी की भांति परिणाम निकालने का प्रयत्न न किया जाये। यह नाट्य केवल रूप के रूप में लिया गया है। वैसे इसका आलाचरण यथार्थ है इसलिये यह कैंडिमी नहीं कहा जा सकता। यह अदक के बड़े एकाकियों में प्रमुख है। समस्ता उनमें भी पारिवारिक है।

अदक ने जो प्रहसन लिखे हैं उनमें पायो की विह्वल बेमज्जता या परिस्थितियों की विषमता ने हास्य उत्पन्न करने की चेष्टा नहीं की बल्कि प्रस्तुत दैनिक जीवन की घटनाओं को ही यथार्थ रूप में प्रस्तुत कर हास्य पैदा किया गया है। जो अदक सर्वत्र यथार्थ से सम्पर्क बनाए रखते हैं। मन का उनका अनुभव बड़ा व्यापक है। रेडियो और सिनेमा से तो उनका अत्यन्त पटिष्ठ परिचय रहा ही है, मोटिया मचो में भी उनकी रचि रही है पर उनके नाटकों में अभिनेयता का गुण विशेष रूप से उल्लेखनीय है। नाटक बड़े उपयुक्त और रंग-निर्देश पूर्ण हैं, शोरे से पात्रों से मध्यमगीत जीवन को झनक दे देना अदक के लिये बड़ा ही सरल कार्य है।

प्रमुख एकाकीकरणों में श्री विष्णु प्रभाकर का नाम भी उन्नेषनीय है। हिन्दी में सबसे अधिक सख्या में एकाकी लिखने वाले विष्णु जी ही हैं। उनमें दो कारण हैं—एक तो वे रेडियो-नाट्य लिखने में मिश्रित हैं, जिससे उन्हें निरन्तर एकाकी लिखने पड़ते हैं। दूसरे वे साहित्योन्मीवी भी हैं, जिससे उन्हें पत्र-पत्रिकाओं की माँग पूरी करनी पड़ती है। उन्होंने सब मिलाकर सो-सत्रा सो नाटक लिखे होंगे। उनमें मानादित समस्याओं ने सम्बन्ध रखने वाले एकाकी भी हैं और नायनीय और उन की प्रवागतमक प्रवृत्ति में सम्बन्ध रखने वाले भी मनोरंजनात्मक भी हैं। साम्प्रदाय में मुक्त एकाकी भी उल्लेखनीय हैं।

श्री विष्णु प्रभाकर प्रेमचन्द की परम्परा के लेखक हैं। वे राष्ट्रीय और सामाजिक समस्याओं को प्रेमचन्द की ही मानवीय दृष्टि से देखते हैं। उनके सामाजिक राजनीतिक एकाकी नाटकों में अधिकांश युग की समस्याओं से सम्बन्धित हैं। उदाहरण के लिये 'इन्सान' और 'प्रतिशोध' में हिन्दू-मुस्लिम सम्प्रदाय की समस्या है, 'देवताओं की घाटा', और 'रक्तचन्दन' में क्रमशः काश्मीर के आक्रमणकारियों के विरुद्ध प्रतिकार और काश्मीर-युद्ध के बलिदान की एक घटना है। 'साहस' गरीबी और वेश्यावृत्ति पर तथा 'चन्द्रावत' परित्यक्ताओं को पुनः समाज में ग्रहण करने से सम्बन्धित है। 'माँ', 'भाई', आदि पारिवारिक समस्याओं को लेकर चले हैं। राजनीतिक एकाकियों में 'हमारा स्वाधीनता संग्राम' नाम से उन्होंने छह एकाकियों में गंदर से स्वतंत्रता-प्राप्ति तक के संघर्ष को व्यक्त किया है।

मनोवैज्ञानिक एकाकियों में कुछ माता-पिता और पुत्र-पुत्री के सम्बन्धों पर प्रकाश डालते हैं, जैसे 'माँ-बाप' में पिता तो एक महान् उद्देश्य के लिए बलिदान होने वाले पुत्र की मृत्यु पर गर्व करता है पर माँ को दुःख होता है। 'ममता का विष' इस तथ्य की ओर संकेत करता है कि माता की ममता में पुत्र के हित की अपेक्षा उसका निजी स्वार्थ प्रबल होता है। 'मेँ दोषी नहीं हूँ' अपराधी की मनोदशा को स्पष्ट करता है जबकि 'भावना और संस्कार' में संस्कारों के दास मनुष्य के भावना द्वारा प्रगतिशील होने का वर्णन है। इसी प्रकार के एकाकी 'उपचेतना का छल' 'प्रेमसिंघ' 'रहमान का बेश' और 'जहाँ दया पाप है' आदि हैं जिन में मानव-मन की गहराइयों में उतर कर लेखक ने मानवता के प्रेरक तत्वों की ओर हमारा ध्यान आकृष्ट किया है।

इनके पौराणिक नाटकों में 'अशोक' जिसमें कलिंग-युद्ध के पश्चात् अशोक के हृदय-परिवर्तन का उल्लेख है, विशेष सुन्दर है। शेष नाटकों में 'नहुष का पतन' और 'शिवरात्रि' को लिया जा सकता है। 'सर्वोदय', 'नया काश्मीर', 'जमींदारी उन्मूलन' 'मजदूर और राष्ट्रीय चरित्र' जैसे सामान्य विषयों पर भी विष्णु ने लिखा है। प्रेमचन्द और टैगोर की कहानियों तथा कुछ उपन्यासों का रेडियो-रूपान्तर भी उन्होंने प्रस्तुत किया है।

श्री विष्णु प्रभाकर की कला के विषय में डाक्टर सत्येन्द्र ने लिखा है—“विष्णु प्रभाकर की एकाकी-कला रेडियो टेकनीक पर विशेष निर्भर करती है क्योंकि उनके अधिकांश एकाकी रेडियो के लिये लिखे गये हैं। किन्तु उन सब में सयमित भाव-सौष्ठव के साथ मानवता का स्पन्दन सबसे अधिक मुखर है। इस एकाकीकार में न तो भावुकता का अतिरेक मिलेगा और न बौद्धिक कड़वाहट, न व्यक्तिवादी अह-

सम्यक्ता—प्रापुनिक व्यवस्था में मानव के मन की प्रतिष्ठा के लिये व्यग्र हम लोग ने एकांकी की कला को निम्नलिखित सुषमा में प्रतिमण्डित कर दिया है। उनके एकांकियों को तारा-वस्तु वर्तमान युग की ही वस्तु है और किसी न किसी सामाजिक या राजनीतिक समस्या ने सम्बन्ध रखती है। ऐसा प्रतीत होता है कि श्री विष्णु में प्रेमचन्द जी का हृदय जाग्रत है। वे मनुष्य के मानवीय गुणों में विश्वास रखते हैं और उन्हो ने अभिव्यक्त हैं।” (हिन्दी एकांकी पृष्ठ, १=६) डाक्टर मन्वेन्द्र ने जो कुछ किया है वह अक्षरशः सत्य है। मानवता की प्रतिष्ठा और मानवीय सभ्यता की पुनर्स्थापना के लिये विष्णुजी हिन्दी एकांकीकारों में पर्याप्त सज्जनता का परिचय देते हैं।

हिन्दी के प्रमुख एकांकीकारों के मध्यम में जगन् विनोद जी शुभा हैं। वे एकांकीकार थे हैं जो जगत्तर निगने हैं और एकांकी कला को निम्नतर समक देते चले जाते हैं। उनके प्रतिनिधित्व अन्य एकांकीकार भी हैं जो चाहे उनके अंश न लिखते हों पर जिन्होंने पश्चिमपूर्वक इस धारा को पुष्ट किया है। उन में श्री जगदीशचन्द्र माधुर का नाम सब ने पहचाना जाता है। इनके एकांकी समाज की समस्याओं को लेकर चलते हैं। वे समीक्षा लिए हुए और व्यक्तपूर्ण होते हैं। इनका ‘नोर का तारा’ एकांकी बहुत प्रसिद्ध है। उसकी कथावस्तु ऐतिहासिक है पर उसमें लेखक ने सामूहिक धरातल की रक्षा करने में कमान किया है। उनके सामाजिक नाटकों में सर्वश्रेष्ठ ‘रीढ़ की हड्डी’ है, जिसमें एक साधारण-सी घटना है। एक लड़का लड़की देवने आता है—अपने बाप के साथ। सब प्रकार से लड़की को देखता है। लड़की गीत कर उसके बाप ने पहचानी है कि क्या घर जाकर देखियेगा कि आपके लड़के के ‘रीढ़ की हड्डी’ है या नहीं। ‘मण्डहर’ में फेंटेमी के उपजुत आतावरण की सृष्टि है, जिसमें दमित भावनाओं को उभारना गया है। श्री माधुर ने यूरोपीय एकांकी-कला का गहन अध्ययन किया है। अभिनेता, उनकी वेशभूषा, मंच और दर्शक आदि पर उनके विचारों ने हिन्दी मन के उद्वान का मार्ग खोला है। अपने नाटकों को अभिनीत बनाने में भी वे सफल हुए हैं। आपके नाटकों में एक साथ उच्च मध्य-वर्ग की हृदयहीनता और पागल के साथ निम्न मध्य-वर्ग की दयनीयता और कल्याण का चित्र मिलता है।

नवश्री गणेशप्रसाद द्विवेदी, सद्गुरुवरण अवस्थी और लक्ष्मीनारायण मिश्र ने भी सफल एकांकी लिखे हैं। द्विवेदी जी के एकांकी मुखेश्वर की कथा का लेखन चले हैं। उनके नाटकों में मनोविज्ञान की मूलाधार बनाया गया है। वे स्त्री-पुरुष दोनों के मन की गहराई में प्रवेश करते और उभारा गया मन स्पष्ट

कर देते हैं। वे मानवमन के सूक्ष्मतम रूपों को लेकर ही चले हैं। डाक्टर नगेन्द्र ने उनको 'प्रेमाहत मन के कवि-कलाकार' कहा है। 'सुहागविन्दी' 'दूसरा उपाय ही क्या है', 'परदे का अपर वाश्व', 'वह फिर आई थी', 'सर्वस्व समर्पण', 'कामरेड' आदि उनके एकाकी प्रेम-वासना को लेकर ही चले हैं। अतः नगेन्द्र जी का कहना नितान्त सत्य है। लेकिन युग के अनुकूल नारी के प्रति वे अधिक सहानुभूति-शील हैं। यथार्थ और बौद्धिकता को लेकर चलने पर भी वे भुवनेश्वर से अधिक समयशील हैं। श्री सद्गुरुशरण अवस्थी ने एकाकी पठनीय होने के लिये अधिक लिखे हैं। उनकी दृष्टि में एकाकी की सार्थकता साहित्य-देवता की स्थापना पर अधिक है, अभिनय-अनुकूलता पर उतनी नहीं है। यही कारण है कि उनके नाटकों न सकलन-त्रय को वैसा महत्व दिया गया है और कथोपकथन या रंग-सकेतो को। उनके सभी नाटक पौराणिक हैं। जिनमें आधुनिकता का समावेश करने का प्रयत्न किया गया है। 'अहिल्या', 'विभीषण' 'शम्भूक' 'सती अपराध', 'एक-लव्य' 'महामिनिष्क्रमण' आदि इनके प्रसिद्ध एकाकी हैं। श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने नाटकों की भाँति एकाकियों में भी बुद्धिवाद की प्रधानता रखी है। भारतीय सस्कृति और ऐतिहासिक परम्परा उनके एकाकियों का आधार है। लेकिन वे जीवन की वास्तविकता का तिरस्कार करने वाले नहीं हैं। वे आध्यात्मिकता और भौतिकता को साथ लेकर चलने वाले हैं। वे कला की दृष्टि से स्वगत-सगीत, भरत-वाक्य आदि को स्वीकार नहीं करते। प्राचीन सस्कृति, नवीन समस्याएँ और पाश्चात्य प्रभाव इन तीनों से उनकी कला निखरती है। 'एक दिन', 'कावेरी में कमल', 'नारी का रंग' और 'स्वर्ग में विप्लव' इनके प्रसिद्ध एकाकी हैं। इन नाटकों में कथोपकथन मार्मिक और तथ्यपूर्ण है। सकलन-त्रय का निर्वाह हुआ है। समस्या का समावेश करने में मिश्र जी आज भी एकाकीकारों में सर्वोपरि हैं।

इधर नए लेखकों में श्री विनोद रस्तोगी और सत्येन्द्र शर्मा का भविष्य विशेष उज्ज्वल दिखाई देता है। श्री रस्तोगी ने 'आज्ञादी के बाद' एकदृश्यीय नाटक और 'पुरुष का पाप' एकांकी संग्रह प्रकाशित कराये हैं। वस्तु का चुनाव, संवाद-सौष्ठव और गहरी व्यंजना की दृष्टि से रस्तोगी सफल एकाकीकारों की प्रथम पक्ति में बैठने के अधिकारी हैं। 'पुरुष का पाप' पौराणिक और ऐतिहासिक आधारों पर सतीत्व और आदर्श की रक्षा वाले एकाकियों में रस्तोगी ने बड़े ही कौशल का परिचय दिया है। इनके नाटक बहुत ही छोटे और एक तीव्र गतिमयी धारा की भाँति लक्ष्य की ओर अग्रसर होने वाले होते हैं और मंच पर भी सफलतापूर्वक खेले जा सकते हैं। सत्येन्द्र शर्मा के 'तार के खमे' में 'शोहदा' 'गुहवाई अनीता' 'एस्पोजेल' 'प्रतिशोध' और 'तार के खमे' ये पाँच नाटक हैं। इनमें पहले चार दूसरे लेखकों की रचनाओं से प्रेरणा

मेतर दिने गये हैं। अपनी जगह के प्रति ईमानदारी कायेन्द्र शर्मा का गुण है। 'मोहटा' उस बात प्रमाण है कि यदि वह सैनिक नियमा चला गया तो मुर्कों की नटर के क्षेत्र में पड़ना मन मर्नेन करेगा। रिषाले ही नाट्य और भाषा का गीतान्न उनके मयारी को उद्युक्तता देने वाले हैं। हाँ, विदेशी प्रभाव ने छुटने का प्रयत्न करना उमरा पढ़ना काम होना चाहिए।



हिन्दी लोक-नाटक : परम्परा और नाट्य-रुढ़ियाँ

—श्री० सुरेश श्रवस्थी

लोक-नाटक प्रत्येक देश की परंपरागत संस्कृति का अत्यंत समृद्ध एवं गहराई तक पहुँचा हुआ अंग होता है। नृत्य और संगीत की ही भाँति लोक-साहित्य की इस शाखा में भी राष्ट्रीय प्रतिभा की वास्तविक भाँकी मिलती है। विभिन्न सांस्कृतिक रूपों वाले भारतवर्ष में, लोक की कलात्मक अभिव्यक्ति के इस स्वरूप को भी विस्तृत क्षेत्र मिला है। हमारे देश में अनन्त नाटक-साहित्य है, जो एक ओर तो विविध जाति एवं चरित्रगत विशेषताओं की दृष्टि से और दूसरी ओर सौन्दर्यगत आकर्षण तथा कलात्मक उपलब्धि की दृष्टि से अत्यंत समृद्ध है। चाहे कोई उत्सव अथवा त्यौहार हो या जनजीवन की अन्य सामान्य घटनाएँ, कोई न कोई नाट्य-प्रदर्शन हो ही जाता है जिसमें कि गीत, नृत्य, पुराण-प्रसंग और कथा सभी परस्पर सबद्ध हो। जनता के जीवन तथा उसकी चेतना का अभिन्न अंग यह नाटक प्रकृति की 'प्रतिच्छवि' के समान है।

पृष्ठभूमि मध्ययुगीन 'बहुरंगी नाट्य'

भारतीय नाट्य के इतिहास में, मध्ययुगीन 'बहुरंगी नाट्य' के विविधता-परक स्वरूप से अधिक आकर्षक कोई भी अन्य वस्तु रही है। शास्त्रीय परम्परा के विच्छिन्न होने के पश्चात्, 'भाषा-साहित्य' तथा 'जनपद-संस्कृति' के प्रसार और समृद्धि के साथ ही साथ नाट्य का भी उदय और विकास हुआ। हमारा लोक-नाट्य इसी 'बहुरंग नाट्य' की परंपरा में है, अतः इसका संक्षिप्त परिचय देना उपयोगी होगा। ऐसा करने के दो विशेष कारण भी हैं। एक तो यह कि इसके द्वारा लोक-नाट्य के प्राथमिक स्रोतों और कला-उपकरणों के सबंध में हमें ऐतिहासिक दृष्टि प्राप्त हो सकेगी और दूसरे, लोक-नाट्य की नाटकीय-प्रणालियों और प्रदर्शन-नियमों को हम अधिक वैज्ञानिक ढंग से समझने में समर्थ हो सकेंगे। यह सर्वविदित है कि मध्ययुगीन नाट्य अकस्मात् एवं पूर्णरूप से समाप्त नहीं हुआ था—वस्तुतः आज भी वह हमारे लोक-नाट्य में प्रतिलक्षित होता है और जीवित है।

अपने प्रसिद्ध काव्य 'पद्मावत' में जायसी ने कथा-वर्णन, नृत्य, जादू के खेल, कठपुतली के नाच, स्वर-संगीत, नाटक-तमाशा, नटों के खेल आदि जनसाधारण के

नाट्यात्मक मनोविनोदों का वर्णन करके इन 'बहुसंग नाट्य' का स्वरूप दिखाना है । 'मित्रनरदीप वर्णन गद्य' में उन्होंने लिखा है—

बतहूँ कथा कहै काहु कोई । बतहूँ नाच कोठ भल होई ॥

बतहूँ छरछटा पेगन लावा । बतहूँ पालेइ काठ मचावा ॥

बतहूँ नाच सबब होइ भला । बतहूँ नाटक छेटक बसा ॥'

मूर, तुलसी तथा अन्य मध्यकालीन कवि जब राजकीय प्रामाद-प्रमोदों का वर्णन करने हैं तो मूत, मागप, भाट, चारण और बन्दीजन आदि कही-गयीं विपणित हए गायकों का उल्लेख करना कभी भी नहीं भूलते । नही गायक समस्त माध्यकालीन साहित्य को सर्वत्र फैलाने का कार्य करते थे । उनमें अपने भाव-विचारों को पथप्रदर्शक करने की अद्भुत क्षमता थी । नागरिक और सैनिक घटनाओं तथा युद्धों के विवरण उन्होंने लिखे हैं । वे घटनाएँ करने से और धूम-धूम कर गायाएँ सुनाते थे । उनके काव्य-गाथ में अभिनय के सत्व रहते थे; वे प्रायः भोग बनाते, मुद्राएं बनाते और कभी-कभी दृश्य-विधान भी प्रस्तुत करते थे । लोक-नाटक का जो भी घग मौखिक प्रदर्शन के लिए होता है, उन सब में इन नाटकीय पाठों की कुछ विशेष चलाएँ और कुछ छान छान प्रचलित हैं ।

अनेक माध्यकालीन रचनाओं में—चाहे वे कथात्मक हों अथवा गीतात्मक—मर्मस्पर्शी नाटकीय तत्त्व विद्यमान हैं; यद्यपि उनकी रचना हम उद्देश्य से नहीं हुई थी कि वे रसमय पर अभिनीत की जायें । इनमें से अधिकांश साहित्यिक रचनाओं का—रसनिष् प्रदर्शन के लिए—गाथ लिखा जा जाता समझें । इन रचनाओं में ऐसे नवाकों की बहुलता है, जिनमें श्रेष्ठ नाटकीय तत्त्व हैं, अत्यधिक नाटकीय गन्तव्य भी हैं और तारे के सारे तथानक को एक ऐसी कार्य-भृत्तना में बाँधा गया है जिसमें नाटकीय अर्थ और अ-नाटकीय अर्थों में एक आनुमानिक एवं तात्पर्यमय सम्बन्ध स्थापित हो गया है । रथा-यस्तु में निरंतरता बनाए रखने के लिए एक प्रकार की 'मिथावनी-पद्धति' का उपयोग किया गया है । एक स्थान पर कथा की प्रगति को आगे बढ़ाकर, फिर किसी पहले से घटना का वर्णन करने लगता है । ऐसा भी प्रयत्न किया गया है कि स्वाभाविकता का आभास कराने के लिए आश्चर्यक घटनाओं की कथा के विभिन्न चरित्रों द्वारा कही जाये और वे विभिन्न अर्थों परिलक्ष्य हो सकें, यद्यपि अपने नाटकीय प्रयोजन की बात भी स्वयं ही बतला दें ।

नाटक घटका मूढ़, रागो मयया रागत, चरचरी तथा अन्य कई प्रकार की साहित्यिक रचनाएँ, समस्त मनोविनोद की किसी न किसी प्रकार की मनो-प्राप्त

नाटकीय लोकप्रिय रूप थी। हमारे आधुनिक संगीत अथवा नौटकी गायनो का सम्बन्ध इन मध्ययुगीन रचनाओं से जोड़ा जा सकता है। हमारे साहित्यिक नाटक के इतिहास में भले लम्बे-लम्बे व्यवधान रहे हों, पर निरक्षरो के नाट्य की परम्परा कभी भी विमृश्रलित नहीं हुई। वह निरंतर चली आ रही है। यह तो सच है कि इन मध्य-युगीन रचनाओं का कोई नाटकीय उद्देश्य नहीं है, पर उनसे पता चलता है कि मध्य-युग में कथात्मक साहित्य और नाटकीय साहित्य में बड़ी ही सूक्ष्म तथा हलकी-सी विभाजन-रेखा थी, और वास्तव में कथात्मक काव्य को बड़ी ही सरलता के साथ नाटक में परिणत किया जा सकता था—विशेष रूप से ऐसे समय में, जबकि १५वीं १६वीं शताब्दियों के सांस्कृतिक पुनर्जागरण ने कला के प्रत्येक क्षेत्र को नवोन्मेष से-भर दिया था और जब नाटक को एक प्रकार का औपचारिक स्वरूप देने का प्रयास मंदिरों के माध्यम से होने लगा था।

जलूस और शोभा-यात्रा-नाटक : लीलाएँ

कई शताब्दियों तक नाटक मंदिरों में आवद्ध ही रहा और मंदिरों ने उसमें ऐसे नाटकीय गुण भर दिए जो कालान्तर में दुबारा न लाए जा सके। “अभिभूत कर देने वाला भक्ति-संगीत, शिल्प की भव्य पृष्ठ-भूमि, गायक के मन में दृढ़ विश्वास, आस्था और प्रेरणा के भाव, दर्शकों की आवेगात्मक अनुभूतियों को जागृत करने में समर्थ श्रद्धा-भावना आदि कुछ असाधारण गुण इस नाटक में थे, जो कि मंदिरों के वातावरण में उत्पन्न तथा विकसित हुआ।” और जब यह धार्मिक नाटक मंदिर के क्षेत्र को छोड़कर भव्य शोभा-यात्रा नाटकों के रूप में बाहर आया तो उसमें जनता के समस्त कलात्मक एवं सांस्कृतिक जीवन की भाँकी दिखाई दी। जनता की मूल्य और जीवन्त कलाएँ, नृत्य तथा गीत, विश्वास और आचार-व्यवहार, परिधान तथा वाणी सभी कुछ इनमें प्रकट हुआ। जनता के समग्र सामाजिक एवं सहज जीवन का समावेश करने के लिए सभी प्रकार के विष्कमकों तथा क्षेपकों का उपयोग किया गया।

हिन्दी-क्षेत्र के जलूस-नाटकों में राम तथा कृष्ण का जीवन अंकित है। इनमें ‘लोक-नाट्य’ का सर्वाधिक समृद्ध एवं प्रतिनिधि रूप मिलता है। इन्हीं लीलाओं में लोक-नाटक की विधियों और रीतियों को उनकी समग्रता में और उनके सही रूप में हम समझ सकते हैं और निरक्षर लोगों के ‘रंगमंच-व्यवहार’ के ढंगों के विषय में कुछ नियम बना सकते हैं। इन लीलाओं के सबब में सामान्य बातें इतनी सर्वविदित हैं कि उनके बारे में यहाँ कुछ कहना अनावश्यक है। अस्तु, हम यहाँ केवल उनके प्रस्तुत करने की नाट्यगत विधियों पर ही विचार करेंगे।

यह लीला-नाटक मुख्यतः प्रयाग से संबद्ध हैं। उत्सव तथा रीतियों और

इसके अभिनय तथा अनुकरण को ऐसा एकाकार बना दिया जाता है कि उनमें नाटकीय सर्वांगता प्रचट हो । नाटकीय ध्यापन को निम्नलिखित करनेवाली ये नीतियाँ तथा अन्य एक प्रकार की ऐसी ध्यापन साहित्यिक परिधि में पा जाते थे, जिसका निर्माण प्राचीन और अर्वाचीन, विमित और अविमित धारि अनेक नीतियों में हुआ है । इन उत्पत्तियों के अनुकरणात्मक अभिनय और इन नीतियों के समर्थ में पद्यरस मोलित रत्ननामों का पाठ दोनों का ही एक परस्परगत और विशेष प्रकार का रंग या जगमे जनना उत्पत्ती ही सुपरिचित है जिनकी महाकाव्यों तथा उनके चरित्रों में ।

मन्त्री प्रकार मजाए गए 'निहामन' 'रामलील' और 'हृष्य-नीला' कहलाने वाली चोक्तियाँ, तथा के प्रमुख स्थलों का चित्रों में प्रकाश या कोई उदगम-मगधनी प्रदर्शन—आदि जाने सीलाओं की विषय-सोभा-यात्राओं का प्रग होती हैं । ये चोक्तियाँ उत्तम मार्ग में एक स्थान में होती हुई दूसरे की ओर एक अभिनय-स्थल में दूसरे को जाती हैं । उन्हें यथावसर विनाजित कर दिया जाता है क्योंकि मारे सीला-नाटक को कई 'नाटक-विषयों' में बाँट दिया जाता है । रामलीला चौदह दिन और हृष्य-नीलाएँ तो महीने भर घण्टा उसमें भी अधिक समय तक चरनी रहती हैं । चोक्तियों और रंगमंचों पर होने वाली नीलाओं में किसी प्रकार की देशगत प्रतिष्ठिति नहीं होती है । इन प्रकार के नाटक की हृष्य-व्यवस्था में आधुनिक 'पर्सोपेक्टिव मंच' की भी सम्यक्ता और नामजस्य की धारा करना व्यर्थ होगा ।

इन नीलाओं के नाटकीय कथानक के महात्तम्योचित आवाय उमर मर्ने, इनके लिए एक साथ कई दृश्यों वाली मंच-व्यवस्था की विधि अत्यन्त उपयोगी है और स्पष्ट हो उनके अनेक नाम हैं । उनके द्वारा बड़ा ही शानदार और विविध प्रकार का दृश्यांकन सम्भव हो सकता है । उनके द्वारा नाटक व्यापार एवं स्थान में दूसरे स्थान में—अथवा मे विद्वान्मित्र के आश्रम में, वहाँ में जनानुरी और तन्मन्तान् अन्तर्गत—बिना दृश्य परिवर्तन किए ही ले जाया जा सकता है । इसका परिणाम यह होता कि व्यापार धारे किसी भी स्थान पर होता हो, घटनाक्रम प्रस्ताव को निश्चिन्त किए बिना, सहज रूप में आगे बढ़ता रह सकता है । आवश्यकता पाने पर, घटना-व्यापार एक साथ ही कई स्थानों पर चल सकता है । जनकपुरी में पुत्रवारी का दृश्य जहाँ राम सीता को देखते हैं और स्वयंवर का दृश्य—दोनों एक साथ निरीक्षित किए जाते हैं । या इसी प्रकार राम-रावण-युद्ध के दृश्यों के बीच एक किसी दूसरे दृष्टि-भंग पर अगोचर-नाटिका में बँटी नीला को भी दिखाया जाता है । एक ही समय कई दृश्यों वाली यह व्यवस्था दृष्टि-भंगों को बदल देने के बदे ही आकाश

तरीके से की जाती है, और यह लीला-नाटको की एक अन्य प्राविधिक विशेषता है। कृष्ण-लीलाओं में, प्रत्येक दृश्य ठीक उसी स्थान पर अभिनीत होता है, जिससे कि मूल घटना का परंपरागत सम्बन्ध रहा है। समस्त पवित्र स्थान, वन, कुंज, तडाग, कूप, पर्वत-श्रेणियाँ और मंदिर—सबके दर्शन, एक निश्चित क्रम में, किये जाते हैं। ऐसी अनेक रीतियों तथा औपचारिकताओं के पालन द्वारा इन लीलाओं को एक प्रकार का धार्मिक महत्व प्राप्त हो गया है।

कस्बों के बाहर लंबे-चौड़े लीला स्थलों में, या अभिनय के लिए बने चौकोर दायरों में प्रदर्शन शुरू होने के काफी पहले से बड़े भारी-भारी और अद्भुत पुतले खड़े कर दिए जाते हैं और साधारण शिल्पसम्बन्धी सामग्री की सहायता से और दृश्यों की सजावट द्वारा कई-कई नाट्य-स्थान बना दिए जाते हैं। इन पुतलों के सम्मुख अभिनय करते हुए अभिनेतागण, कथासूत्रों की आवश्यकता के अनुरूप, एक 'स्थान' से दूसरे स्थान पर पहुँच जाते हैं। कई दिनों तक होते रहने वाले प्रदर्शन, जिनमें विविध प्रदर्शनगत विधियों और सामग्रियों का प्रयोग होता है, अनेक स्तरों पर दर्शकों को प्रभावित करने में समर्थ होते हैं और अभिनेताओं तथा दर्शकों के बीच संपर्क के नए-नए स्वरूप अन्वेषित करते हैं। लीला के सारे काल में लीला-स्थल में खड़े किए गए पुतले अशुभ शक्तियों के प्रतीक माने जाते हैं और लीला के अंतिम दिन में, जब उन्हें बड़ी धूमधाम के साथ भस्म किया जाता है तो नाटकीय प्रभाव में अत्यन्त वृद्धि हो जाती है। नाटक के उद्देश्य की सार्थकता सिद्ध है और ऐसा प्रतीत होता है, मानो प्रदर्शन के नाट्यगत आयाम विस्तृत हो गए हैं।

राम और कृष्ण सबंधी नाटकों के विषय में सबसे प्रमुख बात यह है कि अनेक दृश्य-व्यवस्थाओं, कथा-सूत्रों के चुनाव, घटना-क्रमों, अभिनेताओं की बहुलता और उनके श्रेणी-विभाजनो, आदि उक्त नाटकों के सभी पक्षों की दृष्टि से ये लीला-नाटक अत्यंत चित्ताकर्षक होते हैं। और सामग्री में निहित इसी गुण के फलस्वरूप लीलाओं को अंकित करने वाले मध्यकालीन चित्र भारतीय कला के श्रेष्ठतम उदाहरण हैं। नाट्य एव कला के बीच यह घनिष्ठ संपर्क इस शोभा-यात्रा नाटक की अपूर्व विशेषता है।

लोक-जीवन के परिवर्तनशील सामाजिक-सांस्कृतिक तत्त्वों के प्रभाव में पड़कर इस जलूस-नाटक ने, नाट्य एव अभिनय की परिस्थितियों के अनुसार विविध प्रकार के अनेक रूपों को विकसित किया है। उदाहरण के लिए, रंगमंचीय रामलीलाएँ, जो ऐसे नृत्य एव अभिनयों से संयुक्त होती हैं, जिनकी पृष्ठभूमि में रामायण तथा अन्य राम-काव्यों के अंश पढ़े जाते हैं। कोई सेटिंग बनाई जाय या बड़े पैमाने पर कुछ

किया जाय—इसके प्रयत्न नहीं होते वरन् मङ्गले स्थापार की कृपान चेष्टाओं तथा पात्र-भाव द्वारा व्यक्त किया जाता है। जो पाठ होते हैं, उनका दुसरा प्रभाव पड़ता है—एक तो ये अनुकरण में नायक मिट्ट होते हैं और दूसरे, विकसित होते हुए कथाना के विषय में सहृदयपूर्ण बातें बतलते हैं। रामलीलाओं छात्रुनिक नाट्यशृंगे द्वारा भी प्रपनार्थ मर्त हैं और पद्यों तथा मधुर मय-उपकरणों के साथ प्रस्तुत की मर्त हैं। छाया-नाटक में रामलीला की प्रस्तुत करने का उद्यमसंगर का प्रयोग अन्यन्त नवन रहा और पर निश्चित नाट्य-रूप की भाँति प्रतिष्ठित हो गया। मन्त्र-निर्माण के क्षेत्र में जो प्रगति इन बीच हुई है, उसके कारण अन्य रूपान्तर भी सम्भव हुए हैं और मानव नृत्य-निर्माण स्पर्धावि श्री दान्तिवर्धन द्वारा निम्नित कठपुतली-रामलीला तो एक श्रेष्ठ नूतन है। रामलीलाओं में भी ऐसे ही रूपगत परिवर्तन आ रहे हैं। दूसरी ओर, नदियों में अब भी उड़ी परम्परागत रूप, बिना किसी प्राविधिक परिवर्तन के चला आ रहा है। चचे पैमाने पर की गई सचन कृष्ण-लीलाओं का छोटे-छोटे खोप होता आ रहा है। मागीत रंग के, गर्म-मे श्रमयद् नाटक के साथ उपर्युक्त नाटकों का जब मिश्रण-जंता हुआ, तो एक तीसरा 'प्रकार' उदित हुआ। इन सब में रोचक बात यह है कि काल तो इन्हे 'लीला' जाता है पर इनमें मध्ययुगीन वीरों का जीवन चित्रित किया जाता है और 'रामलीला' तो मात्र पूर्व-काल प्रपवा 'पूर्वरंग' के रूप में होती है।

सुगम नाट्य-प्रकार—

लीलाओं के-ने शोभा-यात्रा नाटकों के साथ-साथ, ऐसे तरह-तरह के अन्य-पुत्रके सामाजिक नाटक हैं, जो धर्म में किसी भी प्रकार मयद् नहीं हैं। कथा के प्रति लोगो का अनुमान ही इस नाटक के मूल में है। इसकी नाटकीय योजना भारतीय कथा-चरित्रों के ही रंगों के अनुसार है कि उक्ता और थोता, और अभिनेता और दर्शक, इन कथा-गट के या इन नाटकीय-प्रदर्शन के प्रतिभाज्य प्रग बन जाते हैं। इन दिनन्दिन जीवन की छोटी-मोटी समस्याओं में प्रेरणा मिलती है, और इन्हीं में इस नाटक का साहित्यिक रूप गठित होता है। ये क्लृप्तियाँ सामाजिक सम्बन्धों और किसी मज्ददार-हाम्यान्वय स्थितियों पर आधारित होती हैं। कभी-कभी स्थानीय घटनाओं और दुर्घटनाओं की हँसी उड़ाकर या ध्याय करके इनमें मनोरंजन का पुट साया जाता है। इन वर्ग के एक लोकप्रिय प्रान्त में, प्रमुख अभिनेता 'वरिष्ठा', वही सामान्य के साथ विषयान्तर पर देता है और घोषकों तथा अनुवाचियों का जोरदार विरोध करता है। अपने स्तरों के अभिनेय के द्वारा, यह नमूने नाटकीय प्रभाव का निर्माण करता है। एक तो यह परिचय और स्थितियों की नवन उजागर है और दूसरे मनुष्य-मान के नेता के साथ प्रदर्शन के बीच ऐसे स्थलों पर बातें करता है, जहाँ कुछ स्थितियों करने की मान्यता का अनुभव हो।

लोक का यह हल्का-फुल्का, धर्म-निरपेक्ष नाटक बड़ा ही सीधा-सादा नाट्य है। स्वांग, तमाशा, नकल और भडैती आदि इसके खास प्रहसनात्मक अंग हैं। उत्सवों और समारोहों से सबद्ध, अपेक्षाकृत अधिक स्थानीय महत्व वाले इसके अगणित छोटे तथा कम विकसित दूसरे रूप भी हैं। अपने दर्शकों से पूर्ण प्रशंसा पाकर यह हल्का-फुल्का लोक-नाटक, शताब्दियों तक जीवित रह सकने और अपनी सादगी बनाए रख सकने में समर्थ हुआ है। इस नाटक-रूप के प्रदर्शन के साथ, जिस प्रत्यक्ष रूप में और जितने सजीव अनुराग-सहित जनता का सबध रहा है, शायद वैसे नाटक के किसी भी अन्य रूप के साथ नहीं रहा। नाटक देखते समय दर्शकगण अकसर बीच-बीच में बोलकर, ताली बजाकर या प्रशंसासूचक संकेत करके नाटक के समग्र प्रदर्शन में भाग लेते हैं। इस नाट्य-प्रणाली की भक्तिकालीन सन्त-कवियों ने कठोर शब्दों में बार-बार भर्त्सना की है जिससे यह प्रमाणित होता है कि उस समय में यह कितना लोकप्रिय था, और जनता पर इसका कितना प्रभाव था।

सभी समुदायों के धर्म-निरपेक्ष नाटकों की साज सज्जा आमतौर पर सादी होती है, और धार्मिक प्रदर्शनों की अपेक्षा उनमें तडक-भडक कम होती है। उनमें किसी शोभावली की व्यवस्था नहीं होती है जिसके कारण प्रदर्शन के नाट्यगत आयाम विस्तृत होते हैं, किसी केन्द्रीय स्थान पर पात्रों को रखकर उनका विशेष प्रदर्शन किया जाता है और नाटक की भव्यता तथा प्रभाव में वृद्धि होती है। यह बहुत सीधे सादे ढंग से होता है और सामूहिक मनोविनोद का साधारण-सा अवसर प्रदान करना है। परन्तु इसमें नाटक के सभी आवश्यक तत्व होते हैं। कहानी से कथानक मिल जाता है, तीखी और चुटीली नकलें होती हैं जो अनुकरण-कला का श्रेष्ठ दृश्य प्रस्तुत करती हैं, मानव-व्यवहार को विकृत और अतिरजित रूपों में प्रस्तुत किया जाता है, भूल-कियों और पहेलियों के अत्यंत रोचक प्रसंग आते हैं, हँसी के ठहाके, हाज़िर जवाबियाँ, फव्वतियाँ कसना, मज़ाक करना, घोल-घप्पा, और कलाबाज़ियाँ—ये सारी चीज़ें मिलकर एक शानदार नाट्य-प्रदर्शन बना देती हैं। ऐसे रोमाचक और उत्तेजक प्रदर्शन को देखकर दर्शक इस प्रकार अभिभूत हो जाता है कि अकसर तो वह उस काल्पनिक सीमा-रेखा को मन ही मन लांघ जाता है, जो उसे और अभिनेताओं को अलग किए हुई रहती है—और इस प्रकार वह अभिभूत दर्शक अपने आपको प्रदर्शन के मध्य पाता है, क्योंकि अब उसके लिए यह नाटक (चेतना के) एक अन्य स्तर पर, मात्र नाटक न रह कर नितान्त सजीव और यथार्थ हो जाता है।

इस नाटक में न तो अभिनेता ही अधिक होते हैं और न प्रदर्शन में सहायता के लिए अन्य नाट्य-सामग्री ही। थोड़े से 'नाटक के पात्र'—कभी-कभी तो केवल

श्री—नाट्य-व्यापार को बढ़ाने है। एक प्रमुख अभिनेता होता है, जो कथा-वाचक का कार्य करता है या समूह-गान के नायक का। एक-दो अन्य पात्र भी होते हैं, जो समूह-गान के साथ रहते हैं, नृत्य करते हैं, प्रमुख अभिनेता के संवादों के बीच बीचों-बीच हैं और स्वगत-भाषण करते हैं। यही अन्य पात्र, विमानमान कथानक के नाटकीय प्रयोगों का अभिनय करते हैं। इसमें मारे नाटक में बनी ही सरलता के साथ एक नायपूर्ण माधुर्यिका आ जाती है। कुछ ऐसे महत्वपूर्ण भोके होते हैं जब वे विशेष-विशेष नाटकीय मुद्राएँ बनाकर एक-दूसरे के सामने खड़े हो जाते हैं और इस-तरह के तमाम चीजों हैं, जो प्रत्येक प्रदर्शन में बदलते रहते हैं और जिन में कई स्थानीय और सामाजिक विषयों से संबंधित टिप्पणियाँ भी जोड़ दी जाती हैं। पात्रावली के बड़े हिस्से में, एक प्रकार की—नाटकीय प्रयोगों को निमित्त करने वाली शैली—नोक-नाटक के अनेक रूपों में मिलती है।

इसमें न तो कोई सेटिंग होती है और न नाटकीय व्यापार के योग्य नाट्यगत-स्थान निमित्त करने या ही कोई प्रयत्न किया जाता है। पात्रों या स्व-परिचयों भी ऐसा निमित्त रहता है कि नाटकीय प्रभाव अधिक देर तक नहीं बना रह पाता। परन्तु तो अभिनय करने के लिए किसी ऊँचे मंच पर भी पात्र नहीं चाहते कि दर्शकगण ठीक से देख हो सके या नाटकीय-प्रभाव उत्पन्न करने में कुछ सरलता हो जाये। वही दर्शक बैठे होते हैं, ऊँची घरातन पर खड़े होकर वे लोग अभिनय करते हैं, और प्रारम्भ से अन्त तक एक ही दृष्टि-स्तर पर बने रहते हैं। न तो मंच-अन्तर्धान में ही अधिक चिन्ता होती है और न पात्र-योजना में ही जिनमें कि 'मन-निष्ठा' बन सकें या कथा के आरोह-अवरोह वाले स्थल उभर कर सामने आ जाएँ। जिन पोंडी-सी मन-आमर्षियों का उपयोग वे अभिनेतागण करते हैं, उन्हें अपने साथ ही अभिनय-स्तर पर लेते जाते हैं, यथा प्रतिष्ठित नायकेदार को नकल करने के लिए, दुःखी, या राजनिष्ठान का काम देने के लिए एक स्तूत।

विविध स्तरों के ऐसे अभिनेताओं की बहुतायत है जिनोंने इन नाट्य को जीवित रखा है : नट, कौतुकी, बहुरूपिया, नाटकी, स्वांगधारी, मोट और मरदची आदि। नाचें उठाने वालों, कूद-फौद मचाने वालों और हँसोने का एक विमान यों है, जिसने समूचे मध्य-युग में नाट्य-मंचों की क्रियाशीलता बनाए रखी और जो तब से तब तक योंमान दावाचरी के प्रारंभिक दशकों तक चले जैसा ही मस्तिष्क रहा। ऐसे-ऐसे बहुधनी लोग हैं, जो स्वयं नाटक लिखते हैं और अपने प्रदर्शनों की स्वयंसेवाएँ भी स्वयं ही करते हैं। उनके दिमाग में कहानियाँ, कुत्सीयता, तात्पर्य-शक्ति, एक तरह के शक्तों—उत्साह, उदात्तताएँ तथा प्रयोगों का बड़ा भंडार रहता है और वे उन्हें अपने

लोक का यह हल्का-फुल्का, धर्म-निरपेक्ष नाटक बड़ा ही सीधा-सादा नाट्य है। स्वांग, तमाशा, नकल और भडैती आदि इसके खास प्रहसनात्मक अंग हैं। उत्सवों और समारोहों से सबद्ध, अपेक्षाकृत अधिक स्थानीय महत्व वाले इसके अग्रणीत छोटे तथा कम विकसित दूसरे रूप भी हैं। अपने दर्शकों से पूर्ण प्रशंसा पाकर यह हल्का-फुल्का लोक-नाटक, शताब्दियों तक जीवित रह सकने और अपनी सादगी बनाए रख सकने में समर्थ हुआ है। इस नाटक-रूप के प्रदर्शन के साथ, जिस प्रत्यक्ष रूप में और जितने सजीव अनुराग-सहित जनता का संबध रहा है, शायद वैसे नाटक के किसी भी अन्य रूप के साथ नहीं रहा। नाटक देखते समय दर्शकगण अकसर बीच-बीच में बोलकर, ताली बजाकर या प्रशंसासूचक संकेत करके नाटक के समग्र प्रदर्शन में भाग लेते हैं। इस नाट्य-प्रणाली की भक्तिकालीन सन्त-कवियों ने कठोर शब्दों में बार-बार भर्त्सना की है जिससे यह प्रमाणित होता है कि उस समय में यह कितना लोकप्रिय था, और जनता पर इसका कितना प्रभाव था।

सभी समुदायों के धर्म-निरपेक्ष नाटकों की साज सज्जा आमतौर पर सादी होती है, और धार्मिक प्रदर्शनों की अपेक्षा उनमें तडक-भटक कम होती है। उनमें किसी शोभावली की व्यवस्था नहीं होती है जिसके कारण प्रदर्शन के नाट्यगत आयाम विस्तृत होते हैं, किसी केन्द्रीय स्थान पर पात्रों को रखकर उनका विशेष प्रदर्शन किया जाता है और नाटक की भव्यता तथा प्रभाव में वृद्धि होती है। यह बहुत सीधे सादे ढंग से होता है और सामूहिक मनोविनोद का साधारण-सा अवसर प्रदान करना है। परन्तु इसमें नाटक के सभी आवश्यक तत्व होते हैं। कहानी से कथानक मिल जाता है, सीखी और चुटीली नकलें होती हैं जो अनुकरण-कला का श्रेष्ठ दृश्य प्रस्तुत करती हैं, मानव-व्यवहार को विकृत और अतिरजित रूपों में प्रस्तुत किया जाता है, भूल-कियों और पहेलियों के अत्यंत रोचक प्रसंग आते हैं, हँसी के ठहाके, हाज़िर-जवा-बियाँ, फवतियाँ कसना, मज़ाक करना, धौल-धप्पा, और कलाबाज़ियाँ—ये सारी चीज़ें मिलकर एक शानदार नाट्य-प्रदर्शन बना देती हैं। ऐसे रोमाचक और उत्तेजक प्रदर्शन को देखकर दर्शक इस प्रकार अभिभूत हो जाता है कि अकसर तो वह उस काल्पनिक सीमा-रेखा को मन ही मन लाँघ जाता है, जो उसे और अभिनेताओं को अलग किए हुई रहती है—और इस प्रकार वह अभिभूत दर्शक अपने आपको प्रदर्शन के मध्य पाता है, क्योंकि अब उसके लिए यह नाटक (चेतना के) एक अन्य स्तर पर, मात्र नाटक न रह कर नितान्त सजीव और यथार्थ हो जाता है।

इस नाटक में न तो अभिनेता ही अधिक होते हैं और न प्रदर्शन में सहायता के लिए अन्य नाट्य-सामग्री ही। थोड़े से 'नाटक के पात्र'—कभी-कभी तो केवल

यो—नाटक-व्यापार को बढ़ाने है। एक प्रमुख अभिनेता होता है, जो कथा-वाचन का कार्य करता है या नमूह-गान के नायक का। एत-दो अन्य पात्र भी होते हैं, जो नमूह-गान के साथ रहते हैं, गान करते हैं, प्रमुख अभिनेता के संवादों के बीच बोलने-वाचने हैं और स्वगत-भाषण करते हैं। यही अन्य पात्र, विकासमान कथानक के नाटकीय प्रयोगों का अभिनय करने हैं। इसमें सारे नाटक में बड़ी ही सरलता के साथ एक भावपूर्ण माधुर्यिका का जाती है। कुछ ऐसे महत्त्वपूर्ण भूमिकाएँ होती हैं जिनके विशेष-विशेष नाटकीय मुद्राएँ बनाकर एक-दूसरे के सामने गढ़े हो जाते हैं और एक-दूसरे के नयार बोलने हैं, जो प्रत्येक प्रदर्शन में बदलते रहते हैं और जिनमें कई स्थानीय और सामाजिक विषयों के संवर्धन टिप्पणियाँ भी जोड़ दी जाती हैं। कथानक के दो छोरों में, एक प्रकार की—नाटकीय प्रयोगों को निमित्त करने वाली शैली—नाटक के अनेक रूपों में मिलती है।

इसमें न तो कोई भेद है और न नाटकीय व्यापार के योग्य नाट्यगत-स्वानुमति मिलने का ही कोई प्रयत्न किया जाता है। पात्रों का स्व-वर्णन भी ऐसा निश्चित रहता है कि नाटकीय प्रभाव अधिक देर तक नहीं बना रह पाता। प्रत्येक तो अभिनय करने के लिए किसी ऊँचे मंच पर भी पात्र नहीं आते कि दर्शकगण ठीक से देख ही सकें या नाटकीय-प्रभाव उत्पन्न करने में कुछ सरलता हो जाये। जहाँ दर्शक बैठे होते हैं, उन्हीं घनतन पर गढ़े होकर वे नाटक अभिनय करते हैं, और प्रारम्भ से अन्त तक एक ही दृष्टि-स्तर पर बने रहते हैं। न तो घन-मंचालन में ही अधिक निश्चि-पता होती है और न पात्र-योजना में ही जिसमें कि 'मंच-निर्माण' बन सकें या कथा के आरोह-प्ररोह बाने स्पष्ट उभर कर सामने आ जायें। जिन मोड़ों-नी मंच-नामदियों का उपयोग ये अभिनेतागण करने हैं, उन्हें अपने नाम ही अभिनय-स्तर पर मिले जाते हैं, यथा प्रतिष्ठित ताबुकेदार की नकल करने के लिए हुक्म, या राजनिष्ठान का काम देने के लिए एक स्तूल।

विविध स्तरों के ऐसे अभिनेताओं की बहुतायत है जिन्होंने एक नाट्य की जीवित रचना है—नाटक, कौतुकी, बहुस्त्रिया, नाटकी, स्वीकृति, नाटक और नाटक-पाठ। नाटक उभारने यात्रा, रूढ़-कौटु मचाने यात्रा और होंगों का एक विनाशक यंत्र है, जिसने मनुष्य मध्य-युग में नाट्य-मंचों की क्रियाशीलता बनाए रखी और जो नव-यंत्र के नेतृत्व में नाटक के प्रारम्भिक दशकों तक चलने लगा ही रहता रहा। ऐसे-ऐसे दृष्टान्तों का संग्रह है, जो स्वयं नाटक निमित्त हैं और उनके प्रदर्शन की स्वरूपाएँ भी स्वयं ही बनती हैं। उनके दिग्दर्शन में बहावों, बुद्धिमानों, नाटक-नाटकों, एक तरह के नाट्य-उत्सवों, उदाहरणों तथा प्रयोगों का बड़ा भंडार रहता है और वे उन्हें अपने

नाटक में बड़ी ही कुशलता और बुद्धिमानी के साथ जड़ देते हैं। परिणाम-स्वरूप सारे प्रदर्शन में आमोद-प्रमोद का खासा पुट आ जाता है।

रंगमंच-नाटक — नौटंकी

नाटक के अध्येता के लिए यह रंगमंची लोक-नाटक अत्यंत रोचक विषय है। नाट्य-प्रणाली की दृष्टि से इसे मध्ययुगीनता और आधुनिकता के बीच रक्खा जा सकता है, अनेक दृश्य-बधों में प्रदर्शन करने के मध्ययुगीन तरीके को इसने छोड़ दिया है और समग्र तथा अविच्छिन्न 'मंच-चित्र' के लिए उद्योग किया है। इससे जान पड़ता है कि प्रदर्शन की आधुनिक विधियों की ओर उसने कदम उठाये हैं। इस नाटक के तत्वों का अध्ययन करना रोचक होगा क्योंकि इसने लोक-साहित्य तथा अन्य प्रकार के मौलिक साहित्य के अनन्त भंडार का उपयोग किया है, उसे एक नए आकार में प्रस्तुत किया है और उसे एक भिन्न माध्यम में ढाला है।

सभी देशों के नाटक के इतिहास में, ऐसे नाटकीय रूप और ऐसी विधियाँ मिलती हैं, जो शुद्ध परंपरागत नाटक के तत्वों और विधियों के ही रूपान्तर-प्रकार-ान्तर हैं। नाटकीय और अ-नाटकीय साहित्यों में और नगर तथा लोक की नाटकीय परंपराओं में 'नाट्यगृह का प्रभाव' फैल गया है—ये रूप उसी का परिणाम है। नाटक का यह रूप हिन्दी-प्रदेश में नाट्य के विकास की एक महत्वपूर्ण कड़ी है। इसमें मध्य-कालीन संस्कृति की चिंताकर्षकता, वाक्पटुता और शूरवीरता का समस्त वातावरण विद्यमान है। साथ ही इस नाटक से यह भी प्रकट होता है कि हमारे नाट्य पर औद्योगिक सभ्यता के प्रारम्भिक प्रभाव पड़े हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से, इसकी स्थिति बहुत अच्छी है, क्योंकि यह नाटक जब गत शताब्दी के अन्त में विकसित हुआ जब ग्रामीय और नागरिक संस्कृतियाँ अधिक निकट संपर्क में आ रही थी। लोक-कवियों, नर्तकों और विद्वानों ने यह अच्छा अवसर पाया। उन्होंने परंपरागत कहानियों, स्थानीय नायकों की कीर्तियों, सभी देशों की छन-कण्ठ अथवा प्रेम-संबन्धी कथाओं आदि बहुत-सी चीजों को नाटक का रूप दे दिया, उनमें नाच-गाने और नाट्य-कला की अन्य सामान्य विशेषताएँ जोड़ दीं।

ये नाटक कई नामों से प्रसिद्ध हैं, जैसे नौटंकी, सागीत, भगत, निहलदे, नवलदे और स्वाँग। ये सभी नाम लगभग समानार्थी हैं—एक ही नाट्यगत-रूप का परिचय देते हैं, लेकिन इसके साथ ही, मिलती जुलती नाटकीय पद्धतियों और सिद्धांतों की रूपरेखा के अन्तर्गत ये नाटक प्रादेशिक विभिन्नता को भी प्रकट करते हैं। स्वाँग कदाचित् सर्वाधिक प्राचीन नाम है, यहाँ तक कि नवी शताब्दी में मिलता है। प्रसिद्ध

प्राकृत नाटक कर्पूरमंजरी मद्धत है जो कि नाटक का कथानिर्णय लोकप्रिय रूप था । उसका स्वरूप और नाटकीय प्रदर्शन आनन्द की नोटकी में निरुत्ता-हृतता है ।

लोकप्रिय लोक कान्ठों में गाथाओं की रचना और पाठ समूचे मध्ययुग में अत्यधिक प्रचलित था । मध्ययुगीन कवियों ने इन पाठ संग्रही प्रतियोगिताओं के प्रगाथों का उन्नेय किया है । ये प्रतियोगिताएं आज भी होती हैं, और उनको यही पुराना नाम—घगाथा—दिया जाता है । नावनी, लहानगी, गवान और रनिया के इन अगाथों ने हिन्दी के रंगमंच नाटक के उदय में प्रत्यक्ष रूप में योग दिया है ।

उत्तरीयों दानादरी के संन में, नए नाट्यविक और सांस्कृतिक प्रभावों में पाठ करने की यह परंपरा और भी विकसित एवं समृद्ध हुई । कान्ठों और पुनों में बड़ी-बड़ी नवीनताएं आई गई और एक प्रकार का मिश्रित, लोकप्रिय नवीन निमित्त दिया गया । इन सामग्री को नाट्य के ढांचे में नजाने के लिए योनी-नी नाटकीय कुशलता की अपेक्षा थी । घटनाओं को जोड़ने के लिए एक वाचक की योजना की गई, उपयुक्त ग्यानी पर नान-नाने रखे गए और इन तरह एक नया नाट्य-रूप गढ़ा कर दिया गया ।

इन नवीनतात्मक सुगान्धों की प्रदर्शन-विधियों को देखने पर मानूम होगा कि मन के लिए उपयुक्त होने के लिए इनको कुछ (मू) नियम बनाना है, निरुद्धक इन वर्ग के नाटक को नगमन प्राप्त है, पर घटनाओं की व्यवस्था और नाट्य-व्यवहारों की दृष्टि में इनने लोक-नाटक के 'नाट्य-हीन' स्वभाव को अपनाया है । चूंकि पन्ने नहीं होते, इसलिए नाटकीय कथानक को हृदय और शरीर में विभाजित नहीं किया जा सकता । अतः, 'रंग' नामक एक वाचक रक्षता जाता है । रंग : अर्थात् 'रंग' अथवा नाट्य से नयन व्यक्ति । यह व्यक्ति कहानी के छूटे हुए पानों के विषय में आनन्दपूर्ण घोषणाएं करता है और नाटक-व्यापार के स्थलों के बारे में कुछ विवरण देता है । पलकन कथाओं में निम्नी गई अभिनय-कहानी के रूप में इन नाटकों की कल्पना की जाती है । जहाँ तक मन का प्रश्न है, वह एक प्रकार का निरुद्धक स्थान प्राप्त होता है, और किन्हीं विशेष व्यापार-रूपन का आनन्द नहीं देता । मन का पानी रचना उनके लिए बरा सामप्रद करता है । इन्हीं के न होने से स्थान और समय की अभिविधि के नियमों में मुक्ति मिल जाती है और ऐसे सारणी कथानकों का उपयोग किया जाना संभव हो जाता है जो, अथवा, नाटकीय नियमों की परिधि में न आ सकने के कारण अभिनीत नहीं हो सकते । इसी प्रकार मन-रूप-रक्षक की सारा रखने का भी परिणाम यह होता है कि कार्य-व्यवहार निम्न और अनिर्णय हो जाता है और एक नाट्य-प्रकार में विविधता का समावेश हो जाता है । यद्यपि

के अभाव में, अभिनेताओं द्वारा रगमच को छोड़ देने की सीधी-मादी लोक-विधि द्वारा प्रत्येक दृश्य की समाप्ति की सूचना दी जाती है। इसका अवश्यभावी परिणाम 'नोटकी' होता है, जिनमें अनेक चरम स्थितियाँ होती हैं।

स्टेज को बिना किसी भी सेटिंग के खाली छोड़ दिया जाता है। बहुत थोड़ी-सी वस्तुओं का उपयोग किया जाता है और इन्हें अभिनेता अपने साथ मंच पर ले जाते हैं। अधिकांश पात्र दृश्य की सारी अवधि भर मंच पर खड़े या घूमते रहते हैं। वे खड़े होकर अपने सवादों को अर्ध-संगीतात्मक और अर्ध-पाठात्मक ढंग से बोलते हैं, प्रायः प्रत्येक सवाद के साथ 'वाह्य संगीत' चनता रहता है। पात्रों का मुख-विन्यास तो कोई खाम नहीं होता, पर वस्त्र बड़े कीमती होते हैं और वे बहुमूल्य आभूषण भी धारण करते हैं। प्रदर्शन का आरम्भ 'सुमिरिनी' अथवा 'मंगलाचरण' से होता है। यह पूर्व-रग का एक अङ्ग है। वाद्यवृन्द में से प्रमुख नगाड़े की ठँची आवाज़ से आस-पास के गाँवों के लोगों को प्रदर्शन के आरम्भ होने की सूचना दी जाती है। इस नाट्य के प्रेमी तुरन्त ही उस जगह की ओर चल पड़ते हैं, जहाँ नाटक होने वाला है कि आज रात भर भारी अभिनय और रोमांचकारी नृत्य-संगीत वाला नाटक देखेंगे।

नाटकीय नृत्य

लोक-नाटक का एक और भी अमान्य प्रकार है जिसे उसके अपने विकास-क्रम में नृत्य और नाटक के बीच की वस्तु कहा जा सकता। नाट्य की दृष्टि, से वे छोटे-छोटे कथात्मक नृत्य बहुत अधिक प्रभावशाली होते हैं, जिनमें प्रदर्शनकर्त्ता किन्हीं छोटे पौराणिक प्रसंगों पर भाव प्रदर्शित करते हुए नृत्य करता है और वाद्यवृन्द की पृष्ठ-भूमि में भावपूर्ण ध्रुनों में, कार्य-व्यापार की व्याख्या करने वाला मूल पाठ सामूहिक रूप से गाया जाता है। 'किरात' और 'मर्जुन' के युद्ध को दिखलाने वाला बिहारी लोक-नृत्य, अथवा राजस्थान का 'धूमर' नृत्य जिसकी चित्रात्मक रूप-सज्जाएँ और मन्थर अ ग-गतियाँ चरम-सीमा का धीरे-धीरे निर्माण करती रहती हैं, और ऐसा प्रभाव डालती हैं, मानो कथावस्तु के अभिनय में प्राचीन नाटक की आत्मा उत्तर आई हो। कभी-कभी तो सिर्फ एक अभिनेता, कोई चेहरा लगाकर या विशद और जटिल रूप-सज्जा करके, कथा के अपने अनुकरणात्मक प्रदर्शन में आश्चर्यजनक नाट्यात्मक गहराई भर देता है। जब महान कत्यक-नर्तक श्री शम्भु महाराज 'ठुमरी' अथवा 'रसिया' प्रस्तुत करते हैं तो अपने नृत्य-प्रसंगों में वे नाटकीय ढंग से आते हैं और अनेक पात्रों के रूप धारण करके वे उस सशक्त मुद्रा-अभिनय की सृष्टि करते हैं, जो समस्त नाटक का स्रोत है।

यह कोई सयोग की बात नहीं है कि पश्चिमी अफ्रीका में वहाँ के अग्नेजी-

भाषी देनी सोन 'प्ले' शब्द का प्रयोग अपने नृत्यों के लिए करते हैं। हगिज पुस्तक के एक पान में नृत्य-नाटक के अस्तित्व का परिचय मिलता है—'नाट्य' नामक। अर्थात् 'उन्होंने एक नाटक रचा।' यह उपर्युक्त नाटक-प्रकार के अस्तित्व का स्पष्ट प्रमाण है। प्रायेण पनकर, दमरों वतावरी में, प्रारुत नाटक कर्तृ-गणों में मद्रक को 'निदाय' कह कर परिभाषित किया गया है, अर्थात् ऐसा नाटक जो नृत्य के लिए हो। विविध प्रदेशों के अनेकानेक लोक-नृत्यों में से किसी को भी इस विधान वाले नाटक के उदाहरण-स्वरूप लिया जा सकता है। उनके कथा-निर्माण में एक निश्चित योजना होती है और वे रूपाभिनय को प्रभावशाली तथा वास्तविक दृश्यों के लिए बनी प्रसार-सज्जा भी करते हैं। कभी-कभी मामूली मन-उपहारों का भी उपयोग किया जाता है, जिनसे न्याय-बोध हो सके और नाटकीय कार्य-ध्यापन का प्रदर्शन अधिक वास्तविक जान पड़े। वास्तव्य अभिनय के प्रभाव में वृद्धि करते हैं और नृत्य तथा अभिनय दोनों करने वालों और मात्र नृत्य करने वालों के बीच नाटकीय दृश्यों से, उपयोगी सामञ्जस्य स्थापित करते हैं।

रुद्रि-शयलित नाटक

प्रायः कहा जाता है कि लोक-नाटक निराला स्पर्हीन है, कि उनमें हस्यात्मक और स्पर्कार की कोई भी योजना नहीं है, और न रिश्ते-रंजनों की कोई कथा-विधियाँ ही हैं। पर, इस नाटक-प्रकार का जो अध्ययन हम यहाँ प्रस्तुत कर रहे हैं, उसमें प्रकट होगा कि सुने गानों में लिए जाने वाले इन प्रदर्शनों में भी एक स्पर्कार होता है, और वे सभी मजबूत होते हैं, जो किसी कलात्मक प्रदर्शन में होने चाहिए। इनमें प्रारम्भ होता है और परिणति भी। पान और घटना में क्रमबद्धता भी रहती है। विधान का भाव भी रहता है—वरम शोभा का और प्रभाव के उत्कर्ष-प्रपञ्च का भी। उनकी 'नाट्य-हीनता' अर्थात् नग्नभूमि के अथवा और परधों अथवा 'निदाय-मता' के अभाव का मतलब यह नहीं है कि इन नाटकों में कोई रुद्रियाँ ही नहीं; रुद्रियाँ नाटक की कथा के लिए अत्यन्त आवश्यक, और किसी भी अन्य साहित्यिक साधन की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण होती हैं। प्रदर्शन की वास्तविक परिस्थितियों में उत्पन्न और शब्द दर्शकों के मजिद मन्त्रों और अनुमोदन में विद्यमान एवं परम्परागत मद्रक की अतिरिक्त रुद्रियाँ इन नाटकों में मिलती हैं।

रगभूमि के वृत्त सम्बन्ध-घोरे और सुने होने के कारण यह स्पष्ट है कि वेहरे लगाए जाये या अत्यधिक स्पर्कार की जाये ताकि मुगा-रुद्रियाँ स्पष्ट हो सकें, और दूर तक बँधी हुई, दर्शकों की सारी भोद उस विशेष धार को दर्शान सके।

जुलूसवाले सचल लीला-नाटक जब मन्दिर में निकल कर बाहर जनता के बीच आए तो उनमें चौकियों और भाँकियों का उपयोग करना स्वीकार किया गया, महाकाव्यों की प्रमुख घटनाओं का चित्रों में अंकन किया गया और पात्र जितने स्वाभाविक रूप से नाटकीय सवाद बोलते थे, उतने ही सहज ढंग से 'स्वगत भाषण', 'जनान्तिक', 'सामान्यमान' 'उद्घोषण' करते थे, ऐसा करना 'वृत्त में बँधे हुए' पूर्वयोजित अभिनय में बहुत-कुछ भिन्न रहा। इन प्रदर्शनों के कथात्मक स्वरूप की दृष्टि से, लोक-नाट्यकला में एक के बाद दूसरी मंच सेटिंग की प्रणाली विकसित हुई है। प्रवेश और प्रस्थान, यहाँ तक कि दृश्य-परिवर्तन और रूपसज्जा आदि सब कुछ, दर्शकों के सामने ही होता है क्योंकि मंच चारों ओर से खुला रहता है। कभी-कभी दर्शकों के बीचोबीच मंच बनाया जाता है और दर्शकगण कभी भी उसे किसी अन्य स्थान के रूप में नहीं देखते जैसा कि हम लोग जो रंगभूमि तथा दृश्यो आदि को समझते हैं। अन्त में यह भी कहना होगा कि किसी भी दृश्य-समायोजन के अभाव में, लोक-नाटक का समग्र व्यक्तित्व ही बदला हुआ है, चाहे उसे अभिनेताओं की दृष्टि से देखें या दर्शकों की।

लोक नाटकों में सुसबद्ध दृश्य नहीं होते और उनका कथानक-निर्माण भी, जैसा आम तौर पर समझा जाता है, उससे भिन्न होता है। दृश्यो और अंको के स्थान पर, उसमें लीला-नाटकों की तरह, नाटकीय व्यापार के अपने में पूर्ण अंश होते हैं। नाटकबद्धता की समूची योजना में एक प्रकार की शिथिलता रहती है। लोक-नाटक की इस शिथिल गठन के कारण आशुसवादों के लिए, नकलो के लिए, हँसी-मजाक और तड़क-भड़क के लिए, और कथा की मन्द गति और विस्तार के लिए काफी छूट रहती है इस कारण नाटकीय व्यापार में विशेष लय आ जाती है। इसी प्रकार, लोक-नाट्य मंच का खाली होना और खुला होना भी एक निश्चित गुण है क्योंकि तब हम 'मंच को केवल मंच के रूप में' नहीं देखते। परिणाम-स्वरूप कार्य-व्यापार की अनुकूलि में सीधापन आता है, सत्याभास सरलता से कराया जा सकता है और आवेगों के संपर्क तथा प्रतिभावन में एक तरह की निकटता रहती है।

इस वर्ग के नाटक में इन सामान्य विधियों और रूढ़ियों के कारण एक निश्चित नाट्य-विचार विकसित हो गया है। लोक-नाटक का अध्ययन करें या उस पर विवाद करें—हमें सदा ही इस नाट्य-विचार के मूलभूत एवं महत्त्वपूर्ण विषय का ध्यान रखना होगा कि इसका स्वरूप जड़ नहीं है। परिवर्तित होते हुए सामाजिक परिप्रेक्ष्य के साथ यह भी परिवर्तित और विकसित होता है। इस तरह, इसने नई विधियों और रूढ़ियों को बनाया है तथा पुरानियों को पुनर्गठित और पुनर्नियोजित

किया है। इस नाटक ने एक ही वस्तु के विविध रूप और दृष्टियों प्रस्तुत की हैं। आनंद रामलीला के विविध रूप देखने हैं और रामलीला, त्याग प्रथा आदी जैन धर्म-निरपेक्ष मनीष-नाटकों में मिल-जुल गई हैं। इन बातों ने इस 'नाट्य-विचार' के गतिशील स्वरूप पर प्रकाश पड़ता है और पता चलता है कि लोक नाट्य में निश्चय ही प्रगतिशील तत्त्व रहे हैं।

कुछ निष्कर्ष

लोक-नाटक के इस समृद्ध और बहुविध कोष में साहित्यिक नाटक भी, सभी कालों में और प्राविधिक विकास के सभी स्तरों में अत्यंत मूल्यवान योग दिया है। मौखिक और लिखित परंपरा के बीच निरंतर नए नए भारतीय साहित्य की एक विशेषता रही है। कभी-कभी तो साहित्यिक और मौखिक परम्पराओं के बीच अंतर स्थापित करना कठिन हो जाता है। हिन्दी लोक-नाटक, जो मौखिक परम्परा में है और नश्वरता का अभिन्न अंग रहा है, निरंतर लिखित हो रहा और हमने साहित्यिक रूपों को महत्वपूर्ण कला-उपादान प्रदान किये हैं।

साहित्यिक इतिहास में यह कोई आश्चर्य की घटना नहीं है कि हिन्दी के प्रथम लिखित नाटक 'इन्दर मभा' ने लीला-प्रकार के लोक-नाट्य में बहुत अधिक सहज किया है। पात्र मन पर आकर अपना-अपना परिचय देते हैं और अपना उद्देश्य बताने हैं। नाटक का स्वरूप प्रायः संगीतात्मक है, गद्य-रस में लिखे हुए गद्यांशों का पाठ किया जा सकता है। इसी प्रकार की कुछ अन्य विशेषताएँ भी हैं, जिनका मूल परम्परागत लोक-नाटक में है। रोचक बात यह है कि रामलीलाओं का 'मनमुक्ता' उस नाटक में राजा उद्ध और स्वर्ग की अप्सराओं के साथ आना है। इसी प्रकार भारतेन्दु के नाटक 'अर्धेन्द्र नगरी' में लोक-नाटक के ही पात्र, परिचयनिका और माया का साथ नाट्य-वातावरण नजीक ही उठा है। भारतेन्दु हिन्दी के साहित्यिक नाटक के प्रवर्तक हैं। पारसी थियेट्रिकल कंपनियों ने, विद्वानों और भाषिकों ने तो भाषा-यात्रा नाटकों का एक तरह का रंगमंचीय-स्वाभाव प्रस्तुत किया। ये तो भाषा-यात्रा नाटक, बराबर कई दाताब्दियों तक जनता द्वारा किए गए नाट्यगत उद्योगों में निर्मित हुए थे। आधुनिक मंच-प्रयोगों ने लोक-नाटकों से कई सीखें घेरी हैं, जैसे : वाचक का संभाषण और दर्शकों के सामने ही दृश्य-निर्माण तथा दृश्य-परिचय करने के लिए मंच महानका का प्रयोग। अन्य संभावनाएँ भी हैं, जिनका उद्घाटन होना चाहिए। विनिमय की गति को शिघ्र बनाना चाहिए और अन्तर्गत तथा अन्तर्गत का धेन बढ़ाना चाहिए ताकि दोनों ही को प्राप्त हो सके।

हिन्दी लोक-नाटक के अध्ययन की शोभाएँ परिचयनिका अथवा अन्तर्गत

है। साहित्य के इतिहासों और नाटक के शिक्षा-सम्बन्धी अध्ययनों में उसे कोई भी स्थान नहीं मिलता। इन लोक-नाटकों के सम्बन्ध में कुछ सामान्य सूचनात्मक तथ्य तो अवश्य प्रकाशित लेखों और रेडियो-वार्ताओं में मिल जाएंगे पर अध्ययनों तथा शोधों के द्वारा इस सामग्री को विकसित एवं सशोधित करने के प्रयत्न नहीं हुए हैं। जो भी सामग्री उपलब्ध है, वह न तो व्यवस्थित है, न वर्गीकृत और न प्राविधिक रूप में विश्लेषित ही। अतः सर्वप्रथम आवश्यकता इसकी है कि वैज्ञानिक उपकरणों और आधुनिक शोध-प्रणालियों के साथ हम गाँवों में जाएँ और प्रत्यक्ष स्रोतों से सामग्री एकत्र करें। इस सामग्री के मूल्यांकन और विश्लेषण के लिए हमको वही मार्ग और वही सिद्धान्त मानने चाहिए जो हम साहित्यिक-नाटक के लिए अपनाते हैं। शैली, समस्याएँ, कथात्मक प्रसंग, कौतूहल जगाने अथवा चरम स्थिति लाने के लिए प्रयुक्त विधियाँ, मचीय प्रदर्शन की दशाएँ और प्रणालियाँ, एक स्थान से दूसरे स्थान में या एक जनसमूह से दूसरे जनसमूह में जाने पर एक ही नाटक-रूप में आ जाने वाले परिवर्तनों की समस्या, साहित्यिक रूपों के प्रभाव, मूल उत्पत्ति और प्रसार से सम्बन्धित समस्याएँ—ये सभी ऐसे प्रश्न हैं जिनकी ओर लोक-नाटक का अध्ययन करते समय सकेत करना चाहिए। आवश्यकता इस बात की है कि निरक्षरों के नाटक को एक ऐसे निश्चित कला-रूप की भाँति मान्यता दी जाये, जिसके अपने नियम और अपनी रूढ़ियाँ हैं। साथ ही, उसका अध्ययन अधिन व्यापक सामाजिक-सांस्कृतिक परिपार्श्व में करना चाहिए।

यह सर्वविदित है कि लोक-नाटक की अवनति हो रही है और उसकी वह शैलियाँ अब शुद्ध और प्रामाणिक नहीं हैं। हम उनके पुनर्स्थापन तथा पुनर्गठन के प्रयत्न कर सकते हैं, पर भूतल का नाट्य-वैभव लुप्त हो रहा है, इसलिए पछताने से कोई लाभ न होगा। प्राविधिक ज्ञान के विकास के कारण उस पर प्रभाव तो पड़ेगा ही, हम प्राविधिक प्रगति के मार्ग में बाधा नहीं खड़ी कर सकते। कुछ वर्षों में बिजली गाँवों में जाएगी ही। हमारे नाट्य-प्रदर्शनों पर इसका भारी असर पड़ेगा। अपनी पुनर्गठन-योजनाओं में, हमें बदलती हुई सामाजिक दशाओं और नाटक-प्रदर्शन की अधिकाधिक विकासमान परिस्थितियों के लिए, कुछ न कुछ छूट देनी ही होगी और इन नाटकीय रूपों के सामान्य ढाँचे में जो परिवर्तन होगा, उसे स्वीकार करना पड़ेगा। लोक-नाटकों में जो लचीलापन है, उसके कारण उसमें नए विषयों का भी समावेश आसानी से किया जा सकेगा। इस नाटक को खेलने के लिए हम सादे आकार वाले नाट्य-गृह भी बना सकते हैं।

आज, जब हम देश में नाट्य-आंदोलन के लिए योजनाएँ बना रहे हैं, तो लोक-नाटक-साहित्य और नाट्य-कलाओं तथा उनके पुनर्गठन से सम्बन्धित समस्त

विरुद्धान् देवा-कीर्ण दृष्टा किया जाना परमावश्यक है । इससे नए म. प्रयोगों में मस्तिष्क होने की ओर साहित्यिक नाटक की परम्परा मजबूत होगी । साहित्यिक श्रेण के कुछ ही समय पहले प्रस्तुत कुछ नाटकों में लोक-नाटक में पूर्ण महत्ता की ओर वे प्रतिपादित हुए । इस दिशा में प्रचार सम्भव है । लोक-नाटक का स्वभाव प्रभावहीन और विद्युत् दृष्टा होता जा रहा है । किसी सुसज्जित कार्यक्रम द्वारा हम इन मृगशीर्ष नाटकीय तत्त्वों की सँवार-सुधार कर सफल कर सकते हैं । उनके स्वरूप के कुछ प्रामाणिक होने की बात लेकर हम अधिक चिन्तित न हों ।



प्रादेशिक भाषाओं का वाङ्मय-साहित्य

तमिल नाटक का विकास

—डॉ० एम० हरवराजन

म० एम० गणोने का मत है—“किसी देवता या देवताओं की मूर्ति में अभिनय किए गए मोन-मुक्त नृत्य, हमारे आज के नाटकों के प्रादुर्भाव हैं।” प्राचीन काल में तमिल में ‘कून्’ शब्द ने नाटक का रूप ले लिया था, इसका अर्थ ‘नृत्य गाना’ भी है। उन समय में व्यवसायी अभिनेताओं को ‘कूत्तार’ एवं ‘कूम्नार’ तथा अभिनेत्रियों को ‘चिरन्तियर’ की उपाधी जाती थी क्योंकि वे जो नृत्य में भाग लेती अभिभ्यक्ति करने में कुशल हैं। ये शब्द ‘कूत्तार’ ‘कूम्नर’ एवं ‘चिरन्तियर’ एक हजार वर्ष ईसा पूर्व पुराने हैं क्योंकि ईसा पूर्व गान्धी घनाद्री में प्राचीन तमिल वैशाखरुण ‘कोळकप्पियनार’ ने अपने समय में लिखे गए उन लेखकों की सिफारिश की है जिनमें इन कलाकारों और उनसे राजाओं तथा मण्डनाधीन में राज्य प्राप्ति का प्रयत्न मिलता है। उसमें तमिल में नाट्य-गाना की कला, प्राचीनता की पुष्टि होती है।

तमिलनाडु में अभिनय के प्रादुर्भाव उल्लेखों का नाटकों में सम्बन्ध नहीं है जितना व्यक्तिगत गायकों एवं चारणों में है। ये चारण अपने धार्मिकताओं के गीत गाते थे। तमिल साहित्य के प्राचीन युग में ऐसे अनेक नोत मिलते हैं कि ये राजाओं के दरबार में सुपरिचित रहते थे और वहाँ इनसे सम्बन्ध भी होता हुआ था। यही अवस्था इनकी घनाद्यों के यहाँ एवं गार्वजनिक समारोहों में थी। सामान्यतया ये राजाओं, मण्डनाधीनों एवं घनाद्वय पुरवागियों के आश्रय में रहते

१. वि इंगलिश ड्रामा, पृ० १

२. कोळकप्पियम, पृ० ८७

डॉ० बालदेवरा निम्नलिखित हैं—“कोळकप्पियम की जितनी भी प्राचीन क्यों न कहा जाय किन्तु इनका निश्चय है कि यह घनाद्वियों की साहित्य परम्परा का एक है। इस में विभिन्न वाक्य विधानों के नियमों का वर्णन मिलता है, ये उस समय के महान लेखकों की रचनाओं के आधार पर निर्दिष्ट किए गए होते हैं।”

करते थे। इनको यहाँ से भूमि तथा मूल्यवान् भेंट मिली रहती थी। यहाँ तक कि महान् कवयित्री अब्बय्यार अपने भाग्यदाता एवं मित्र अदियमान् अत्री की प्रशंसा में छन्द-रचना करते समय इस अवसर पर अपने को चारण के रूप में कल्पना कर सौभाग्य एवं गर्व का अनुभव करती है। तो भी इन विनम्र चारणों का जीवन कष्टपूर्ण था, उन्हें भोजन एवं वस्त्रों का अभाव रहा। इसका निर्देश भ्रात्रुप्पाडई^१ नामक लेखों में मिलता है जिनमें इनका वर्णन दिया गया है।

इस वर्ग के कलाकारों ने अपनी एक भिन्न जाति का ही निर्माण कर लिया था। यह स्पष्ट है कि प्रारम्भिक चरणों में तमिलनाटको के विकास में इनका अधिक योग रहा। इसके विकास की समस्त परम्परा को प्रस्तुत करना कठिन है क्योंकि इसके अनेक सूत्र तो अनुपलब्ध हैं। वैयाकरण तोळकप्पियनार ने कुछ नाट्य परम्पराओं का अपने ग्रन्थ 'नाटकवळक्कु' [तोळकप्पियम्, पारुल्, ५६] में निर्देश किया है। ईसा उपरान्त दूसरी शताब्दी के महाकाव्य 'शिलाप्पदिकारम्' एवं इसके समकालीन ग्रन्थ 'मणिमेकलई' में नृत्य-कला तथा नाटक के संकटों प्रसंग मिलते हैं। इनमें से पहली रचना के टीकाकारों में से एक आदियाक्कुनल्लार् [शिलाप्पदिकारम्, ३१२] ने मूल के कुछ अंशों की व्याख्या करते समय नाटक पर लिखे गये अनेक प्राचीन ग्रन्थों का उल्लेख किया है। व्याकरण के ग्रन्थ 'कलावियल'^२ की टीका करते समय नक्किरार इन ग्रन्थों के विषय में महत्त्वपूर्ण संकेत दे रहा है। 'मुखवल्' 'शयन्नम्' 'गुणनूल' 'शेय्य-रियम्' जैसे ग्रन्थों के इनमें प्रमाण मिलते हैं। आजकल इनमें से कोई भी उपलब्ध नहीं है। 'आदियाक्कुनल्लार्' के युग अर्थात् ईसा उपरान्त तेरहवीं शताब्दी में भी ये केवल नामतः विद्यमान थे। किन्तु इसके टीकाकार का यह सौभाग्य था कि 'कुत्तुनूल' 'वरदा सेनाबदियम्' तथा 'मदिवाणार् नाटक तमिलनूल' जैसे कुछ ग्रन्थों का उसने पर्यालोचन किया था जो आज अप्राप्य हैं। इस प्रकार तमिल नाटको पर अनक शास्त्रीय ग्रन्थों की रचना हुई थी। इससे इस युग में प्राप्य अनेक नाट्य-कृतियों के जहाँ पुष्ट प्रमाण मिलते हैं वहाँ उसके जन्म और विकास का भी परिचय मिलता है।

१ भ्रात्रुप्पाडई चारणों, संगीतकारों तथा अभिनेताओं का उस चारण संगीतकार एवं अभिनेता के लिए किया गया एक प्रकार का सम्बोधन है जो बानी राज्यों के यहाँ से पुरस्कार ले कर लौट रहा है।

२ 'कलावियल' को 'इरइनर अगप्पोल्ल' भी कहते हैं।

तमिल साहित्य का वर्गीकरण विशिष्ट है, इसके तीन वर्ग किए जाते हैं - १. उगळ (कविता एवं गद्य) २. उगळ (नंगीत-काव्य) तथा नाटकम् (नाट्य-साहित्य) । इस वर्गीकरण के कारण तमिल को 'सुन तमिल' अर्थात् हिन्दी तमिल का प्रतिधान दिया गया है । यह भी एक परम्परा ही है कि 'मन्त्र धर्मविषय' ने 'धर्मविषयम्' नामक जिन व्याकरण की रचना की, उन्हीं तीन भाग हैं, नौगने भाग में नाटक का विवेचन किया गया है ।

तमिल के इस विषयों वर्गीकरण के अनुरूप, नाटक का वर्गीकरण भी अनेक वर्गों में किया गया है जैसे—'तगळ कून्' (श्रेष्ठ नाटक), 'कुगळ कून्' (प्रसन्न या स्तुति नाटक), 'वेत्तिवळ कून्' (राज नाटक), 'पोदुशियन कून्' (शोक नाटक) 'अन्निक्कून्' (नंगीत नाटक), 'वन्नि-वण्डिक कून्' (देवताओं की नृपति के लिए लिखे गए नाटक), 'विनोदकून्' (विनोद-नाटक), 'पार्थिवकून्' (पार्थों के लिए विशेषकर लिखे गये नाटक) 'इयन्नुक्कून्' (प्रति-नाटक), 'देविककून्' आदि ।

उन दिनों के नाटकों के लिए नाट्यशास्त्रज्ञ तथा रसगन्धर्वों ने 'प्रनिद तमिल कुनि तिरुक्कुरम्' के लेखक तिरुक्कुरर ने 'कूनातवर्क' नामक नाट्यशास्त्र का उल्लेख किया है ।

धर्मिनेताओं के एक वर्ग का नाम 'नातिकुट्यार' था और उनके नाटक 'नातिकुट्टकून्' कहते जाते थे । ये मन्दिरों एवं राजमहलों में गेये जाते थे ।

नाट्यशास्त्रियों के निर्माण करवाने की एक परम्परा थी । वे नगर या गाँव के बीचो-बीच बनाई जाती थीं और इनका मुख राजमार्ग की ओर रहता था । मन्दिरों, मठों बुद्ध-श्रेष्ठ, ब्रह्मशास्त्र, दीमक के घरो आदि के पास की भूमि नाट्य-शास्त्रियों के निर्माण के लिए नहीं चुनी जाती थी । मन्दिरों में एक स्थान ब्रह्म धार्मिक कथाओं पर आधारित नाटकों के अभिनय के लिए नियत रहता था और इसे 'कूतम्बलम्' कहा जाता था । जो नाट्यशास्त्रज्ञ राजमहलों में होती थी उन्हें 'कून्-पुन्-तिन्' कहा जाता था । रसगन्धर्व के आवास तथा विस्तार के लिए कुछ स्थानों की जिनका अधिकतम पालन किया जाता था । प्रसन्न एवं पटों की व्यवस्था का भी जो विचारण मिलता है वह प्रागुक्ति ध्यानोक्तियों के लिए भी श्रेष्ठ है ।

१ आदियाङ्कनन्कार, तिरुक्कुरम् ३.१०

२. तिरुक्कुरम्, ३३२

३. तिरुक्कुरम् ३.६६

४. वही, ३.१०००११० आदियाङ्कनन्कार की टीका

इस युग का कोई भी नाटक काल की गति से वचा न रह सका। इसका एक कारण तो यह है कि जिन ताल-पत्रों पर ये लिखे गए थे उन्हें सुरक्षित रखना कठिन था। और, जनता घर पर नाटक पढ़ आनन्द उठाने की अपेक्षा उनके अभिनय को देखना अधिक चाहती थी। बी० जी० सूर्यनारायण शास्त्रियर^१ के मतानुसार तीसरा कारण यह था कि उस समय राजवर्ग तथा समाज में जैनियों तथा बौद्धों का अधिक प्रभाव था। इन्होंने न केवल अभिनेताओं के कार्यों की भर्त्सना की वरन् जनता को नाटकों के मनोविनोद में पड़ने से रोका भी। उस समय अभिनय के व्यवसाय को समाज में कोई आदर न प्राप्त था।

जब शैववाद तथा वैष्णववाद प्रमुख हुए, संगीत तथा नाटकों को पुनः उचित स्थान मिला और वे देश के धार्मिक समारोहों के अनिवार्य अंग के रूप में स्वीकृत हुए। यह जो भी हुआ एव जिस रीति से हुआ उसका एक निश्चित क्रम है किन्तु इसके परिणाम स्पष्ट हैं जिनको तञ्जौर के मन्दिर में चोल नरेश राजा राजेश्वर (ईसा उपरान्त १०वीं शताब्दी) के शिलालेख में देखा जा सकता है। यह प्रसंग मन्दिर में अभिनीत होने वाले नाटक से सम्बन्धित है। यह नाटक 'राजराजेश्वर नाडगम्' था। इस शिलालेख में मुख्य अभिनेता का नाम, चोल नरेश की आश्रयिता, भेंट में मिली वस्तुएँ तथा प्रतिवर्ष नाटक खेले जाने के विशिष्ट अवसरों आदि का उल्लेख मिलता है। मुख्य अभिनेता की सजा को 'थिरुवालर' उपसर्ग से विभूषित किया गया है (जैसे अंग्रेजी में 'मिस्टर' या संस्कृत में 'श्री')। इससे पता चलता है कि इस युग के अभिनेताओं को किसी भी प्रकार अभिशसनीय नहीं समझा जाता था। इससे यह भी स्पष्ट होता है कि मन्दिरों में ऐसे नाटकों के अभिनय करने की अनुमति की एव सांस्कृतिक तथा धार्मिक कृत्यों के समान ही इन्हें आदर प्राप्त था।

जिला तिर्नेलवेलि में श्री वल्लीश्वरम मन्दिर के शिलालेख में प्रतिवर्ष पर्वों पर नाटक खेलने के लिए उय्य वन्दाल यशोदर्श को भूमि दान का प्रसंग है।

ग्रामीण क्षेत्रों में नाटक का एक असंस्कृत रूप प्रचलित रहा है जिसे 'थिरुकूत्तु' या बाजारू नाटक कहा जाता है। इन नाटकों में अभिनेता अधिकतर ग्रहम्हन्य एव अविवेकी होते थे और उनके अभिनय असम्यक् अपरिष्कृत होते थे। सारे विधान में कोई कलात्मक सगति नहीं रहती थी। यह तो नहीं कहा जा सकता कि उनके कोई नियम नहीं हैं किन्तु यह बात तो सत्य है कि उनमें न तो सच्ची सुरुचि

है और न उनमें घनरूप काय्य ही है। यद्यपि इनने प्राचीन ज्ञान का मनोहरा होता है किन्तु विद्वानों ने इनको प्रशंसा नहीं दिया। नाटक का यह रूप धीरे-धीरे सुप्त होता जा रहा है। सामान्यतः नाटक के रूप को प्रकृति प्रदान संभवतः प्राप्त होता है और अभिनेता भी अपनी जीवित के लिए शान की घनरूप पर ध्यान देते हैं। इनके अभिनेता में न तो सुन्दर ही होता था और न टिकट घन, यही दोषों की बड़ी भीड़ रहती थी इन नाटकों की कोई प्रेम-कथा या युवावस्था की ही कोई कहानी इन भीड़ का मन मोहने रहती थी। प्रायः न तो कोई शानसाही भी इन नाटकों की सादृश्यता नया उनको रंगों की रचना नहीं समझता।

प्रायः तमिल नाटकों का एक विनिष्ट गुण यह था कि वे रंगों में निरते होते थे, इनका कोई नगद गद्य में नहीं रहता था। जहाँ तक तमिल का सम्बन्ध है गद्यात्मक नाटकों का आविर्भाव बाद की चीज है। १८६१ में लिखा गया 'मनो-मयीयम्' नाटक गद्यात्मक है। 'कोल्हाजी' भी पद्य में ही लिखा गया था।

मद्रासी साप्ताहिक में 'नाट्यनाटक' नामक एक नाट्य साप्ताहिक था। १८वीं साप्ताहिक के प्रारम्भ में लिखे गए 'तल्लि नोण्डी नाटकम्' एवं 'मय्यकुटि नोण्डी नाटकम्' पाठ्यलिपियों में मिलते हैं। 'निम्माडु नोण्डी नाटकम्' का मुद्रण पर प्रकाशित हुआ था। इन नाटकों में नायक को पक्षभष्ट होता निर्यत किया गया है यह वेदसाधों के मन समर्पित जीवन व्यतीत करता है, उसे नारीयिक तथा मानवीय प्राप्तियाँ मिलती हैं, पंगों के मन जाने में यह सुखा हो जाता है, घन में यह घन दुःखानों पर पश्चात्ताप करता है, ईश्वर की प्रार्थना करने पर उसके पंख खुल जाते हैं। 'नोण्डीनाटकम्' का धर्म ही साहित्य-नाटक है इस नाटक में नायक के कष्टों तथा उसके पश्चात्ताप के निरत मानो निर्यत स्त्रियों के मन में होने हुए हैं।

'शान्त उगम्' तथा 'मनोमुनी नाटकम्' नाटक भी मद्रासी में लिखे गए थे और उनको मद्रासी के प्रमुखा कर दिया गया था। इनके रचयिता प्रमथ वल्लभ कविरावर (१९१०-१९३६) पन्त भक्त में, इन्होंने कुछ मद्रासी के बाद मद्रासी न वैराग्य में लिखा था। इनकी अन्य कृतियों में से 'नमनाटकम्' रचना पर लिखा। अधिक प्रोत्साहित रहा है उनका ही मनोसज्जन भी रहा। 'मनोनी मुन्नु मुन्निनगर' इनके मद्रासी थे, इन्होंने नाटक की परीक्षा और उसे नमोदर दो के लिए समिति का आयोजन किया तथा वेगल की बहुत प्रशंसा दिए। इस कृति में मद्रासी के घनो रचक तथा मद्रासी कृतियों का निम्नलिखित निम्नलिखित किया गया है।

मद्रासी के मद्रासी मद्रासी के मद्रासी में लिखी गई नाटकों की ही

माला-सी मिलती है जिनका उस समय अभिनय भी होता था। इनमें से 'हरिश्चन्द्र नाट्यम्' तथा 'मिरत्तोड नाट्यम्' अधिक लोकप्रिय थे और उनका यहाँ विशिष्ट उल्लेख आवश्यक है। इनमें से दूसरा नाटक 'पेरियपुराणम्' के तिरसठ शैव सन्तो में से एक सिरत्तोन्दर के जीवन को प्रस्तुत करता है। यह सन्त पत्नव-नरेश नरमिहवर्मन का प्रधान सेनापति था, उसने चालुक्य नरेश पुलिकैश्यन (६१०—६४४ ईसा उपरान्त) से विरुद्ध युद्ध किया तथा उसकी राजधानी वातापी पर विजय प्राप्त की थी। तजीर सरबोजी महाराज सरस्वती महल पुस्तकालय की पाण्डुलिपियों में कुछ नाटक भी हैं जिनका प्रकाशन अभी नहीं हुआ है। इसमें से कुछ ये हैं — मदन सुन्दर पुरादन सनादन विलासम्, पुरुर चक्रवर्ती नाट्यम्, शारङ्गधर नाट्यम्, पाण्डि केलि विलासम्, सुभद्राकल्याणम् आदि।

पी० सम्बन्ध मुदलियार के अनुसार मद्रास राज्य के पाण्डुलिपि पुस्तकालय में लगभग तीस नाटकों की पाण्डुलिपियाँ मिलती हैं। इनमें से कुछ हैं — हिरण्य संहार नाट्यम्, राम नाट्यम्, उत्तर रामायण नाट्यम्, कन्दर नाट्यम्, कात्तवराय नाट्यम्, कुशलव नाट्यम् तथा जामदग्नि नाट्यम्।

स्थानीय देवी-देवताओं की पूजा के उत्सव मनाने के लिए लिखे गए नाटक भी पर्याप्त संख्या में मिलते हैं। इन देवी-देवताओं के वार्षिक पर्वों पर इनका अभिनय किए जाने के लिए व्यवस्था भी की जाती थी। इनमें से कुछ तो पाण्डुलिपि के रूप में अब भी नाटककार के वंशजों या इन नाटकों को अभिनीत करने वाले अभिनेताओं के पास मिलते हैं जो कभी अत्यधिक प्रसिद्ध थे।

नाटकों की दो और शैलियाँ काल की गति में अब भी बच रही हैं, इनके नाम हैं—वाञ्जि एव पल्लु अथवा कुरत्ति पाटु एव उलत्ति पाटु। तिरिकु दरासप्पा कविरायर का 'कुरळ्ळ कोरुवञ्जि' तथा एन्नइन्नियन पुळवर का 'मुक्कूदल-पल्लु' इन नाट्य-रूपों के सुन्दर उदाहरण हैं। इस शैली में 'अळगर कोरुवञ्जि', 'ज्ञान कोरुव-ञ्जि', 'शिवशैल पल्लु पुदुवई पल्लु' जैसी अन्य कृतियाँ भी हैं किन्तु ये इतनी लोकप्रिय नहीं हैं और कोरी अनुकरण मात्र कही जाती हैं।

'कोरुवञ्जि या कुरत्ति पाटु, 'तेरूक्कु' या वाजारू नाटक की शैली साधारण का नाटक है। इसमें परमात्मा तथा स्त्री की खोज करने वाली दो आत्माओं में अन्तर का वर्णन किया गया है। इसका सौन्दर्य इसी वर्णित अन्तर पर आश्रित है। कञ्जर-स्त्री कुरत्ति के चरित्र का समावेश तथा दो प्रेमकथाओं का वर्णन इसी उद्देश्य से किया गया है।

प्रसिद्ध नाटक 'कुर्वाञ्ज' के कारण तो इनके नेमक निरिक्कुञ्ज-रासप्पा-कविरावर को विपुल धन तथा उर्वर भूमि मिली थी। जिला तिन्दनचेनि में कुट्टासम् के पास तो यह भूमि नाटक के नाम पर 'कुर्वाञ्ज मेट्टु' समिधान ग्रहण कर आज भी मानो उर्वर है।

इसकी नायिका एक आत्मा है जिसे मानव-रूप दिया गया है। यह एक मुन्दन तथा गुणवती महिला है। गेद में खेनते समय यह अन्तुम बनाकर अपने देवताओं का देवती है तो विष्मयाकुल हो उठती है। मन्दिका तथा दाक्षिण पवन उमरों मन का धीर भी उद्धेलित कर देता है, वह उनकी भर्त्सना करती है तथा निर्दय काम का कोमती है। उसकी मखियाँ उसने कहती हैं कि वह ईश्वर के प्रेम में घायल हो चुकी है। कुर्त्ति नामक कञ्ज स्त्री उसी समय अचानक आ जाती है और उनका परामर्श किया जाता है। वह यथेष्ट यात्राएं कर चुकी है और मानव-प्रवृत्ति में पूर्णतया परिचित है। यह न केवल ६५ रहस्यमय प्रेमी का निराकरण करती है वरन् उसके बेरा एव वास का चित्रण करती है। अत्यन्त पुरस्कृत होने पर यह खरी जाती है। बाद में उसका बहुलिया-पति उसकी राज में आता है। और जब वह इनका पदचरणों तथा स्वर्ण हीरो को देगता है, वह छुट हो जाता है। और यह उसका गेद को अपनी यात्रा के वृत्तान्त सुना दान्त करती है। "समस्त दक्षिण भारतीय भाषा साहित्य में सामान्यतः प्राप्य मानव एव वैधो प्रेम प्रसंग का यहाँ वर्णन किया गया है। खष्टा की खोज करता हुई आत्मा ही मानो यह उच्च कुल में पली महिला है जो अपने ईश्वरीय प्रेमी को भाँकी पाकर भी उसे लो देती है, यह विद्रुल हो उसकी प्रतीक्षा करती है, यह आवेगपूर्ण तथा निरन्तरविमूढ़ है और यह आत्मा सब सब अशान्त है जब तक वह पुनः अपनी आत्मा में मिल नहीं जाती।"

'पन्नु' की कहानी का नाटक कहा जा सकता है, इसमें वहाँ इनका जीवन चित्रित है वहाँ इनके द्वारा दो धार्मिक वादो-दीववाद तथा वैष्णवावाद-की प्रविष्टि का भी वर्णन किया गया है। पत्न (विद्या) के दो स्त्रियाँ हैं—एक दीव है, दूसरी वैष्णव। इन दोनों में ईर्ष्या मुतगने लगती है। उद्वेष्ट पत्नी अपने पति पर धीरी तथा अन्य वाप-वर्ग का अन्वेषण करती है। भूयामी इन अन्वेषणों को मुतता है तथा उसका दण्ड देता है। कनिष्ठा भूयामी में प्रार्थना करती है जो निष्पन्न हो जाती है। उद्वेष्टा अपने पति को आदितियों में दिग देग कर उसे सुझने आती है तथा पति का, मफाई दे उसे सुझा देती है। तदुपरांत दो दोनों स्त्रियाँ उद्वेष्ट गेद में जीवन

यापन करने पर महमत हो जाती है। इनके ईर्ष्या तथा कलह के नाटकीय चित्रण के अतिरिक्त, कृति में कृपक-जीवन का उत्तम दिग्दर्शन मिलता है।

अरुणाजन कविरायर ने जिम प्रकार रामायण के प्राधार पर गमनाटक की रचना की, उसी प्रकार राकचन्द्र कविरायर ने 'वरद विलामम्' नाटक का प्रणयन किया है जिसमें महाभारत का वर्णन है। यह रामनाटक की भाँति लोकप्रिय नहीं है। इन्होंने तीन अन्य नाटक भी लिखे हैं—'रङ्गून चण्डई नाडगम्', 'गकुन्नलड विलासम्' एवं 'तरुण विलासम्'। 'रङ्गून चण्डई नाडगम्' ऐतिहासिक नाटक है और इसके प्रणयन में लेखक ने तमिळ में नाटकों की नवीन परम्परा का मूलपत किया।

चिरकाल तक नाटककार पुगणों की कथाओं पर ही नाटक लिखते चले आ रहे थे एवं अपने चारों ओर का जीवन जिसे वे देखते चले आते थे नाटकों के लिए अछूना ही था। इस शताब्दी के मध्य से तमिळ नाटक में अनेकग परिवर्तन हुए यद्यपि वे अनुल्लेख्य तथा मन्द थे तथापि कला अब एक सामाजिक क्रिया बन गई। नाटककार अपनी कृतियों के लिए समकालीन जीवन के उल्लेख्य प्रमगों में से वस्तु-चित्र की कथाओं से सामग्री ग्रहण करने लगे।

तमिळ में पहला लोकप्रिय सामाजिक नाटक काशि विश्वनाद मुदलियार का लिखा 'डम्बाचारि विलासम्' है। इस लेखक के अन्य नाटक 'ब्रह्मममाज नाडकम्' तथा 'तासिलदार नाडगम्' हैं। रामस्वामी राजा की नाट्यकला में १८७८ में लिखे गए 'प्रदचन्द्र विलासम्' से सुधार के चिह्न मिलने लगते हैं। एक बार एक पागमी नाटक कम्पनी मदरास आई थी, उसने अपने कुछ नाटक रंगमञ्च पर खेले थे जिन में प्रेरित होकर कुछ कलाकारों ने उन्हें ग्रहण कर तमिळ भाषा में लिखा। इस प्रकार के नाटक हैं जैसे अम्पावु पिल्लड का 'इन्द्र सभा'।

नाटक का अनेक अंको तथा प्रत्येक अंक का अनेक दृश्यों में विभाजन प्राचीन नमिल नाटकों के लिए अपरिचित था। तमिळ विद्वानों द्वारा जब शेक्सपियर के नाटक पढ़े जाने लगे तो उनसे एक नवीन धारा का श्रीगणेश हुआ। इनके द्वारा ही उन्होंने पाश्चात्य शैली को पूरी तरह समझा तथा उसे ग्रहण भी किया। अंको तथा दृश्यों में नाटक की योजना का आरम्भ तमिळ में सर्वप्रथम १८९१ में तमिळ नाटक 'मनोन्मणीयम्' के लेखक पी० सुन्दम् पिल्लड ने किया। उनके पश्चात् सभी नाटककारों ने इस शैली को सफलतापूर्वक अपनाया। अन्य क्षेत्रों में भी अंग्रेजी नाटकों के साथ तमिळ के सम्पर्क के कारण जहाँ शैली में यथार्थता तथा सीष्ठव का समावेश हुआ, वहाँ उद्देश्य में भी परिष्कार हुआ।

१८९१ में प्रिन्स्टन जार्नेज में एमन के प्राचार्य पी० मुन्डरन ने शोधमण्डल की शैली के आधार पर पाँच छात्रों में अपना नाटक 'मनोन्मगीयम्' प्रस्तुत किया। यह नार्थ ब्रिटन के 'दि मीट्रिडि' नाटक के आधार पर किया गया था तथा अनेक भाषागत विचारों के चिन्तन की मान्यता अपने कलेवर में सफेद हुए था। नाटकीय मोक्षार्थ कल्पना वैभव, पञ्चमूर्ति, चरित्रों तथा पुनीत उपदेशों के कारण यह मोक्ष-नाटक कहा जाने लगा और यह पाठक के हृदय तथा मानस पर अमिट छाप छोड़ जाता है। जैसा कि हम कृति की प्रस्तावना में ही नाटककार ने स्वीकार किया है यह अभिनय की अपेक्षा पढ़ने के योग्य ग्रन्थ है। यह तमिल के सुप्रसिद्ध ग्रन्थ 'मणवळ मिमा' में लिखा गया है।

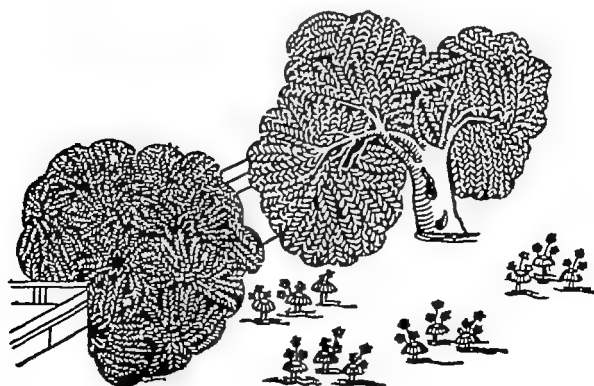
हम कृति के प्रकाशन के उपरान्त जो अनेक विद्वान तथा छात्राही नेहरू नाटक नियन्त्रण में रुचि लेने लगे। उनमें से एक मद्रास के अग्रगण्य-प्राध्यापक पी० सम्बन्ध मुद्रितकार एवं दूसरे मद्रास क्रिश्चियन जार्नेज में तमिल के प्राचार्य पी० जी० सूर्यनाथयण साहित्यकार हैं। मुद्रितकार ने मरुत आधुनिक काल में लगभग साठ नाटक लिखे हैं, उनमें से अधिकांशतः अभिनीत भी हो चुके हैं। उनके मुद्रित नाटक 'मनोहरा' 'रत्नावली' 'नीलावली' एवं 'सुलोचना' आदि हैं। उनमें उनकी शोधना तथा अभिनय का स्वरूपीय है। उनकी रचना में हरांग के आधार पर गुणगानों की रम्याद्भुतता का सर्वोच्च योगदान है जिनमें ध्यान-विमल रोमानी पाठावरण की ज्योत्स्ना उल्लसित होनी दिग पड़ती है। उन्होंने शोधमण्डल के अनेक नाटकों का अनुवाद भी किया तथा—दि सर्वेष्ट ऑफ वेनिम, हेमन्ट, मैकवेथ एवं एन गू नाटक इत। उनकी कृतियों के परिमाण तथा नाट्य-कला की दिगों हुए अक्षयित यह कहना उचित हो होगा कि ये तमिल के महान नाटककार हैं।

अन्य नाटककारों में जिन्होंने शोधमण्डल के नाटकों का अनुवाद किया उनका नाम प्रेरणा की। एम० नागवर्णवामी अग्र्य, ए० माधव, के. वेङ्कटरामन अग्र्य, के० रामवर्णवामी अग्र्य, पी० एम० शंकराचार्यवामी अग्र्य, नम्मोचन मेन्ट्रियर एवं जी० जोनफ के नाम उल्लेखनीय हैं। इन लोगों द्वारा तमिल में अनुवादित प्रथम अष्टाक्षरित किए जाने वाले नाटकों में 'मिदमर नाट्टम वीम' 'शोमेरो' 'हेमन्ट', 'किमनियर', 'शेमियो एन इन्डि' तथा 'निम्बन्नि' हैं। एम० एम० के० दत्ताचार्य ने मिन्टन की कृतियों में से एक का 'गुणगानिका' जोनफ ने नाट्य-प्रकाशन किया। ए० गुणगानवामी अग्र्य ने अपनी बुद्ध के मत उल्लेखना का नाट्य-प्रकाशन किया था।

कन्नडाम की 'सुबन्ना' का मरुतमार्ड साहित्य द्वारा मुद्रित तथा मद्रास

तमिळ में अनुवाद किया गया है। इसका अनुवाद भवानन्दम् पिल्लई तथा पी० सम्बन्द मुदलियार ने भी किया। कालिदास के दो अन्य नाटक 'विक्रमोर्वशी' तथा 'मालविकाग्निमित्र' का अनुवाद भी हुआ, पहले का एम० राजा० शास्त्री तथा एस० रामस्वामी अय्यंगार और दूसरे का ए० सुब्रह्मण्य भारती तथा पी० सम्बन्द मुदलियार ने किया था। मस्कून नाटक 'वेणोसहार' तथा 'मृच्छटिक' का अनुवाद एस० राघवाचार्य ने प्रस्तुत किया। पण्डितमणि गदिरेमन चेट्टियर ने 'मृच्छटिक' का तमिळ छन्दों में अनुवाद किया था।

सामाजिक दृष्टभूमि के आधार पर लिखे गये नाटकों की मर्याद कम नहीं है। तमिळ में नाट्य-साहित्य के प्रणेताओं का अब तो एक वर्ग बन गया है तथा उसका भविष्य उज्ज्वल है। प्रो० वी० जी० सूर्यनारायण शास्त्रियार के पास नाटकीय तथा काव्य-प्रतिभा थी उन्होंने न केवल गद्य तथा छन्दों में अनेक नाटकों की सृष्टि की वरन् नाट्य-कला पर शास्त्रीय ग्रन्थ का प्रणयन कर तमिळ नाटकों के पुनर्जीकरण में महत्त्वपूर्ण योगदान दिया। उनके 'रूपावती' तथा 'कलावती' गद्य तथा पद्य में लिखे नाटक हैं, 'मणिवीजयम्' की रचना छन्दों में हुई है। इनका स्वर्गवास १९०३ में हुआ जब कि उनकी अवस्था तेतीस वर्ष की ही थी। यदि ये और अधिक जीवित रहते तो निश्चय ही और अधिक नाटकों की रचना होती जो तमिळ-साहित्य के ऐश्वर्य के कारण बनते। वे महान काव्य-प्रतिभा तथा चिन्तन-शक्ति के धनी थे। उन्होंने अपने अनेक विद्यार्थियों तथा मित्रों को नाट्य-कला की ओर उत्साहित किया तथा उनसे मौलिक नाटक भी लिखवाए। इन्होंने उनकी आशाओं को पूरा भी किया। तमिळ का नाट्य-साहित्य उन उत्साही विद्वानों का आभारी रहा है जिन्होंने वी० जी० सूर्यनारायण शास्त्रियार तथा वी० सम्बन्द मुदलियार के द्वारा प्रस्तुत किए गए आदर्शों का पालन किया।



तेलुगु नाटक और रंगमंच

— डा० जी० बी० सीतापति

सन् १८७० ई० पूर्व में तेलुगु में नाटक का कोई अस्तित्व न था—न तो मौखिक नाटक से, न धनुषाद ही। हमरा यह तथ्य नहीं कि तेलुगु लोगों को नाटक का कोई ज्ञान ही न था। तेलुगु-भाषियों में जा संस्कृत के परिचय से, उन्हें नाटक का ज्ञान तो था ही परन्तु उन्होंने संस्कृत नाटकों से धनुषरत्न पर कभी तेलुगु में नाटक रचने का प्रयत्न नहीं किया। वहीं तेलुगु रुचि ऐसे हुए जिन्होंने महाभारत, रामायण और भागवत के धनुषवाद प्रस्तुत किये परन्तु किसी संस्कृत नाटक का धनुषाद कभी किसी तेलुगु-नाट्यकार ने नहीं किया। १४ वीं शताब्दी के एक प्रमुख तेलुगु-कवि पिन्नवमणि पौन धीरमद ने कानिदाम के 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' और महाभारत में शकुन्तला के मूल उपाख्यान से प्रेरणा ग्रहण कर 'शकुन्तला परिणयम्' नाम से एक लम्बी कविता लिखी थी। इसी प्रकार १५ वीं शताब्दी के कवि-मुगल नरसिम्हन् और पण्ट निगम ने संस्कृत-नाटक 'प्रबोधनन्दोद्घमम्' का कविता में रूपांतर किया। संस्कृत नाटक की तरह के किसी तेलुगु नाटक का १८७० ई० में पूर्व हमें कहीं कोई उल्लेख नहीं मिलता, न तेलुगु देश में किसी रंगमंच के अस्तित्व का ही कोई प्रमाण उपलब्ध होता है। यह सचमुच आश्चर्य की बात है पर हमारा एक समायोजन प्रस्तुत किया जा सकता है।

नाटक के स्थान पर पान्ध्र देश में मातल-मण्डलियों द्वारा 'महाभारत' हुआ करते थे—इन्हें 'वीथिनाटक' भी कहा जाता था। शुरू शुरू में हमारा विषय निम्नराद रूप से भागवत का कोई उपाख्यान हुआ करता था परन्तु बाद में महाभारत और रामायण की कथाओं को भी उपयुक्त विषय मानकर ग्रहण किया गया। ये काल्पनिक हुआ करते थे—इनमें सुगीत, अस्तित्व एवं नृत्य सभी का समावेश होता था। भक्त-नाट्य के धनुषार नृत्य की नृत्य-नाटक का अनिवार्य घट स्थोताय किया गया था, केवल भक्त-कानिदाम आदि की रचनाओं में नाटक का जो रूप लिखा उसमें नृत्य का प्रायः स्थान ही ही गया था—वही उदात्त स्थिति पाने पर सयोगवश हमारा महा-भारत और किया जाये। पान्थान्तर में गीत का भी महत्त्व होता रहा और संस्कृत नाटकों में गीत रसोक्ति का प्रयोग किया जाने लगा। परन्तु तेलुगु-प्रदेश के मौखिक नाटकों में पद्य, गीत, सुगीत, अस्तित्व, नृत्य सभी का समावेश किया जाता था।

वे पश्चिम के अपिरा की तरह से हुआ करते थे । मतः सस्कृत-नाटको की अपेक्षा जन-साधारण के लिए उनमें अधिक आकर्षण था ।

कन्दुकूरि रुद्रकवि का 'सुग्रीव-विजयम्' सब से शुरू के ज्ञात यक्षगानों में से है । कुछ लोगो का कथन है कि यह कृष्णदेव राय (१५०९-२९ ई०) के युग की रचना है पर अन्य विद्वानों का मत है कि इसका रचना-काल १६ वीं शताब्दी का उत्तरार्द्ध है । १६वीं शती के उत्तरार्द्ध और १७वीं शती में मदुरा एवं तंजौर के नायक शासको के संरक्षण में अनेक यक्षगानों की रचना हुई । यक्षगान की उपस्थापना में सर्वप्रथम विष्णु अथवा शिव की स्तुति होती थी, फिर विघ्नेश्वर की, तत्पश्चात् पूर्ववर्ती यशस्वी कवियों की प्रशस्ति में कुछ बध होते और फिर आश्रयदाता का—जिसे यक्षगान समर्पित किया जाता था—गुण-गान हुआ करता था । तदनन्तर सूत्रधार कथा का सूत्रपात कर देता, सवादो और गायनों में उसके एक-दो सहयोगी उसका साथ देते, उधर नटी भरत के नाट्य-शास्त्र में उल्लिखित विधि से समुचित मुद्राओं-भंगिमाओं का पुट देकर नृत्य करती थी ।

काल-प्रवाह के साथ यक्षगानों के विषय-चयन, पात्र-संख्या और कथोपकथन में कई छोटे-मोटे परिवर्तन हो गये हैं । 'भामाकलापम्' इसका एक विशिष्ट रूप है जिसमें कथा का सम्बन्ध सीधा सत्यभामा से है जो कृष्ण की आठ रानियों में सबसे अधिक ईर्ष्यालु और कलहकारिणी थी । नीचे एक मंच रहता था और उस पर एक वितान-सा तान दिया जाता था—यही बस रगमच का स्वरूप था, प्रेक्षक सामने खुले में घरती पर ही बैठ जाया करते थे ।

तंजौर में नायक-शासको के राजत्व-काल में विषय के चयन में नवीनता का समावेश हुआ । वैसे तो पुराणों से विषय ग्रहण करने की प्रथा थी परन्तु रचना-कार ने सामयिक जीवन से विषय चयन किया । रचनाकार थे तंजौर के शासक विजय-राघव नायक (१६३४-७३ ई०) । उन्होंने 'रघुनाथाम्युदयम्' नाम से एक यक्षगान रचा जिसमें उनके पिता रघुनाथ नायक (१६००-३४ ई०) के शौर्य एवं पराक्रम का निरूपण था । विजयराघव नायक की सस्कृता नर्तकी रगाजम्म ने 'मन्नारुदास विलासम्' नाम से एक यक्षगान का प्रणयन किया जिसके नायक थे विजयराघव ।

प्रसिद्ध संगीतज्ञ और तेलुगु-भजनकार त्यागराज ने भी 'प्रह्लाद-चरित्र' और 'नौकाभगम्' के नाम से दो यक्षगानों की रचना की ।

२०वीं शती के आरम्भ तक तेलुगु साहित्य का यही ठर्रा चलता रहा । गुंटूर जिले के वेनुवर्कोड वैक्य ने पद्य और गीत में कई नृत्य-नाटक लिखे—उन्होंने महा-

भारत में 'उत्तर-मोघलशासक' आदि कथाओं की घोर भावना ने 'रामन चरित्र' आदि उपाख्यान ग्रहण किये। उनकी रचना इस प्रकार की गई थी कि वाचक के मन में उनका निपाठ हो सके या मन पर अभिनीत हो सकें।

वीथिनाटकों की लोकप्रियता धीरे-धीरे घटती जा रही है। लेकिन अब भी कुछ गांवों में इसका प्रचलन है। प्राधुनिक रचित-महान्त्र कुछ प्राभिजात्य-जन भी पुरानी चीजों में दिलचस्पी रखने के नाते कभी-कभी उन्हें देख लेते हैं। इस प्रकार के माहिर्य में ही इनका भी प्रादुर्भाव हुआ : १. हरिकथा—जिसमें एक ही व्यक्ति तथा मुताबक जाता है। कथा में पद्य-गीत और गद्य का मिश्रण रहता है। २. चुरंकथा—इसमें मुख्य उद्घोषक के दो साथी भी रहते हैं। कथा की रचना प्रायः वीथीवी की पद्धति पर होती है। हरिकथा के विषय प्रारम्भ में तो शिरण (हरि) ने ही सम्बद्ध होने से परन्तु बाद में अन्य देवताओं और बीरों की कथाओं का भी समावेश उनमें हो गया। प्राधुनिक युग में तो राष्ट्रीय बीरों की कथाओं पर भी उनकी रचना होने लगी है। यथा—'गान्धी महात्मुनि हरिकथा', 'हरिकथा' शब्द अब एक शिष्ट प्रकार के माहिर्य के लिए शब्द हो गया है। चुरंकथाओं के विषय वही यथार्थ वैशिष्ट्यपूर्ण रहते हैं—इनमें बीरांगिक कथाओं से लेकर आज की राजनीति-सामाजिक घटनाओं तक का समावेश कर दिया जाता रहा है।

नाटक

तेलुगु कवियों ने बहुत समय तक प्रस्तुत नाटकों के घाटों पर नाटक लिखने का प्रयास नहीं किया क्योंकि उनका यह दृष्टिस्थान था कि नाटक हस्त-प्राप्त है और अभिनय के लिए उनकी रचना की जाती है, परन्तु उन्हें यह स्थिति न था कि नाटक अगर सब पर प्रस्तुत किया जाए तो उसे यथार्थ भावना और जीवनाटकों जैसी लोकप्रियता प्राप्त हो सकती है। उनका विचार था कि केवल रचित और नयाद जनता को आकर्षित नहीं कर सकते—उनमें यौन और नृत्य का मिश्रण होना चाहिए।

अंग्रेजी नाटकों के प्रमुख और लोकप्रिय तथा अन्य नाटककारों के अंग्रेजी नाटकों के अभिनय के साथ शिक्षित जनता में उनके उपस्थापन और प्रचलन का भविष्य जाणूत हुई। इसके बाद गान्धाई और पूना में सिविल डिस्कॉर्स का आरम्भ हुआ—ये हिन्दी नाटक प्रस्तुत करतीं, उनका यह विचार-विषय परों और आकर्षक दृश्य-विधान हुआ करते थे। अब तेलुगु में भी इसी प्रकार के नाटकों की आवश्यकता का अनुभव किया गया। प्रायः उर्मा समय विज्ञान-समाजिक

आनन्द गजपति के मन में सस्कृत नाटक प्रस्तुत करने की इच्छा जागृत हुई । अभिजात-वर्ग में वे बहुमुखी प्रतिभा-सम्पन्न व्यक्ति थे, संगीत और साहित्य के संरक्षक थे । उन्होंने एक नाट्य-संस्था का श्रीगणेश किया और पण्डित-वर्ग एवं आधुनिक उदार विद्वानों के निमित्त सस्कृत नाटकों के उपस्थापन के लिए अपने प्रासाद में एक नाट्य-गृह बनवा दिया ।

इन घटनाओं के फलस्वरूप अंग्रेजी और सस्कृत नाटकों के अनुवाद शुरू हुए—और बाद में मौलिक नाटकों की रचना भी होने लगी । १८७६ में वाथिलाल वासुदेव शास्त्री ने 'जुनियस सीज़र' का तेलुगु में एक अनुवाद किया । उन्होंने तेलुगु में एक लोकप्रिय छन्द का प्रयोग किया जिसमें शेक्सपियर की रचना के अनुसार ही प्रत्येक पंक्ति में पाँच चरण थे । उन्होंने तेलुगु-प्रदेश में उसे लोकप्रिय बनाने के लिए अंग्रेजी नाटकों को भी तेलुगु-रूप दे दिया और हिन्दू वेश-भूषा और रंग-ढंग का उसमें समावेश करने का भी प्रयत्न किया । १८८० में विजयनगरम् के श्री राममूर्ति और राजामुन्दरी के वीरेशलिङ्गम् ने 'मर्चेंट ऑफ वेनिस' के प्रथम दो अंकों का अनुवाद किया । श्रीराममूर्ति ने कुछ गद्य-पंक्तियों का भी उसमें सन्निवेश कर दिया था परन्तु वीरेशलिङ्गम् का अनुवाद आद्यन्त पद्यबद्ध था । इन तीनों अनुवादों के बाद तो अंग्रेजी नाटकों और बाद में अन्य भाषाओं के नाटकों के अनुवादों की बाढ़-सी आ गई । शेरिडन, इव्सन एवं अन्य सुप्रसिद्ध नाटककारों सभी की कृतियों के अनुवाद किये गये । इनमें शेक्सपियर के अनुवादों को ही सबसे अधिक लोकप्रियता प्राप्त हुई । कम से कम बारह नाटकों का अनुवाद अथवा रूपान्तर किया गया और सबसे अधिक अनुवाद वीरेशलिङ्गम् ने ही किये । किन्तु इनमें शिक्षित-वर्ग के ही लिए आकर्षण था, जनसाधारण को ये नाटक आकर्षित नहीं कर सके । आज भी विदेशों के सामाजिक अथवा राजनीतिक जीवन की कहानियाँ उन्हें विशेष आकर्षित नहीं कर पाती ।

विदेशी भाषाओं के नाटकों के अनुवाद और रूपान्तर के साथ ही सस्कृत नाटकों के भी अनुवाद हुए । सर्वप्रथम कोकण्ड वेंकटरत्नम् नाम के एक प्रकाण्ड मस्कृत एवं तेलुगु विद्वान ने 'नरकासुर विजय व्यायोगम्' का अनुवाद किया—परन्तु अनुवाद की शैली बहुत दुरूह थी, इसीलिए उसका वैसा स्वागत नहीं हो सका । इसके पश्चात् सस्कृत नाटकों के अनुवाद भी वीरेशलिङ्गम् ने ही किये । उन्होंने अभिज्ञान शाकुन्तलम् और 'रत्नावली' के अनुवाद किये । समसामयिक एवं परवर्ती विद्वानों द्वारा अभिज्ञान-शाकुन्तलम् के कम से कम बारह अनुवाद प्रस्तुत किये गये हैं परन्तु वीरेशलिङ्गम् का तेलुगु अनुवाद ही कदाचित् सर्वश्रेष्ठ है । नदनन्तर भवभूति, भास, शूद्रक, भट्ट

नारायण आदि घनेत यदास्वी मन्त्रुत नाट्यकारों की गतियों के अनुवाद प्रस्तुत किए गये परन्तु मंच पर उनमें से बहुत ही कम अनुवादों को सफलता मिली। यन्त्रादि मुच्चारणयुक्त के धेमीमंसार की बहुत सारप्रियता प्राप्त हुई। १९००-१९१० के बीच मन्त्रुत नाटकों के अनुवादों की भरमार रही परन्तु उनके बाद यह अनुवाद-मान्यता खोए ही गई है।

मन्त्रुत और पर्येजी के अनुवादों के साथ ही मौलिक नाटकों की भी शुरुआत हुई। मौलिक रचनाएँ भी प्रायः उन्हीं मन्त्रुतों को लेखनी में उद्भूत हुईं। त्रिनेत्रोंने प्रारम्भ में अनुवाद प्रस्तुत किये थे। सर्वप्रथम मौलिक नाटक १८८० में रामुदेव शास्त्री ने लिखा—'इला नाम या 'कदाक राज्यम्'। यह नाटक पञ्जाब-प्रदेश में रचा गया था और देवमन्त्र पर रोना नहीं जा सता। इसका कारण कुछ विविध-ता प्रतीत होता है। तेलुगु-भाषियों की पद्य-गायन का प्रभाव भी है, परन्तु मुख्यतः उसका निपाठ नहीं कर सकते। उनके पदवान् गौरवलिख ने 'हृदिप्रिय' दीर्घक मौलिक नाटक लिखा और उनकी यह कृति बहुत लोकप्रिय हुई। कारण यह था कि इसकी कथा में सीधा प्रभाव डालने की क्षमता थी, मवादों में गति थी और कथानक का विकास मन्त्रुत नाटकों के अनुकरण पर किया गया था। मंच पर इसकी लोकप्रियता तब तक रही नहीं जब तक कि बनिजंस्त्री दशमीशान्त के 'हरिदण्ड' ने तेलुगु प्रदेश के कई भागों में अधिकाधिक श्रोताओं को प्रार्थित किया। इसमें नाट्य-स्थितियों का आयोजन बड़ी सच्चा या सचो'क व अभिनेता भी थे और धातनव का उन्हे अच्छा ज्ञान था।

नियमित और व्यवस्थित नाट्य संस्थाओं के लिए त्रिनेत्रोंने सबसे पहले नाटक-रचना की। उनमें सर्वप्रथम कृष्णमाचार्य (१८५३-१९१३) और कौतावन्त श्रीनिवास राय प्रमुख हैं। दोनों वेन्तारों के थे— दोनों मधुमाधव के और नाट्य क्षेत्र में प्रतिद्वंद्वी थे। दोनों ही पर्येजी निधा की उद्योग थे, दोनों ने नाटकों में पर्येजी नाटक और पादनात्त नाट्य-मास्थीय प्रविधि का प्रभाव परित्यक्त किया है। कृष्णमाचार्य ने वेन्तारों की मददमिलोदित मना के लिए नाटक लिखे, उन्होंने गिराद-माझ्धर नाम में तेलुगु में प्रथम प्रामदी लिखने का मार्ग दिखाया। इस देश में मुद्राण नाटक की ही परम्परा रही है, चाहे उसका निषेध लोकार्थित हो, ऐतिहासिक प्रथवा सामाजिक। उन्होंने मन्त्रुत नाटकों के निष्कर्षित नाट्य और 'प्रभावता', प्रसी का परिष्कार कर दिया और उनका स्थान पर मन्त्रुत नाटकों के मध्य उपक्रम और उत्तमज्ञान का समावेश किया। परन्तु उत्तम चलनार और अभिव्यक्ति में उन्होंने देश के सामाजिक जीवन एवं साप्ताहिक

मूल्यों की परंपरा को अक्षुण्ण रखा। उनके कई नाटक पौराणिक विषयों पर आधारित थे जिनमें 'चित्रनलीयम्', 'प्रह्लाद' और 'पादुका पट्टाभिषेकम्' को सर्वोत्कृष्ट माना गया है। उन्हें आद्योगान्त गद्य में 'प्रजामिल' शीर्षक नाटक रचने का भी गौरव प्राप्त है। कुल मिला कर उन्होंने तीस नाटकों का प्रणयन किया है।

कृष्णमाचार्य प्रसिद्ध अभिनेता भी थे। उनके वरदहस्त की छत्र-छाया में रह कर उनके भतीजे ताडिपति राघवाचारी राष्ट्रीय एवं अन्तराष्ट्रीय ख्याति प्राप्त यशस्वी अभिनेता बन गये। कृष्णमाचार्य को सम्मानवश 'आन्ध्र-नाटक पितामह' कहा जाता है।

कोलाचलम् श्रीनिवासराय ने कुछ मत-भेदों के कारण बेल्लारी में ही एक प्रति-योगी नाट्य-संस्था का समारम्भ किया। उन्होंने भी विपुल नाट्य-साहित्य की सृष्टि की—उनके नाटकों की संख्या भी कदाचित् तीस ही है। कृष्णमाचार्य ने तो पौराणिक नाटकों में अपनी धाक जमाई थी, श्रीनिवासराय ऐतिहासिक नाटकों के प्रथम उत्कृष्ट लेखक माने गये। उनका 'विजयनगर-साम्राज्य-पतनम्' उनके नाटकों में सर्वोत्कृष्ट है।

मद्रास की सुगुण-विलास-सभा प्रायः उसी समय अस्तित्व में आई जब बेल्लारी की सभा। इस सभा में तेलुगु के ही नहीं अन्य भारतीय भाषाओं के नाटक भी खेले गये।

१९ वीं शती के अन्त और २० वीं के आरम्भ में तेलुगु प्रदेश के कई अन्य नगरों में भी नाट्य-समाज अस्तित्व में आये। इनमें राजाहमुन्दरी के 'चिन्तामणि नाटक समाज' और विशाखापट्टनम् के 'जगन्मित्र नाटक समाज' ने सब से पहले यश-लाभ किया। तेनालि, गुड्डिवाड, मसुलीपटनम्, एल्लोर, नेल्लोर और कई अन्य नगरों में भी नाटक-समाजों की स्थापना हुई। कुछ चलती-फिरती व्यावहारिक नाटक-मंडलियाँ भी थीं; उनके विषय में एक रोचक तथ्य यह है कि हर मंडली में प्रायः एक ही बृहद् परिवार के लोग शामिल हुआ करते थे। स्त्रियों का भी इनमें योग रहता था और प्रयत्न यह किया जाता था कि जहाँ तक सम्भव हो पति-पत्नी को मंच पर भी उसी भूमिका में अवतरित होने दिया जाये। उनके पास प्रायः दस नाटक थे। इन नाटकों में चर्चीत उपस्थापन के लिए जिस सामान की आवश्यकता थी, वह सब वे अपने साथ रखा करते थे। पन्द्रह वर्ष तक ये मंडलियाँ सफलतापूर्वक अपना व्यवसाय चलाती रही परन्तु चलचित्र-अभ्युदय के साथ-साथ ये खिल-मिल हो गईं। जो अभिनेता—अभिनेत्रियाँ बच रहे उन्होंने इस नये क्षेत्र में पदार्पण किया। उनका एक मुख्य दोष यह था कि उनके नाटककार जो नाटक लिखते, वे अपने स्थायी कलाकारों की प्रतिभा

ज्ञान में रस कर लिया करते थे — यह नहीं कि नाटक लिखे जाने के पश्चात् उसकी भूमिकाओं के लिए उपयुक्त पात्र चुन लें ।

राजामुन्दरी में चित्रकमलितमीननिहम् और बाह्यरि मुन्दराय जैसे उच्चकोटि के साहित्यकार थे जिनके नाटक समूचे आन्ध्रदेश में लोकप्रिय हुए । चित्रकमल के 'प्रमथयादयम्' और 'गयोपाख्यानम्' को विशेष सफलता प्राप्त हुई ।

विद्यागापट्टनम् के उच्छाप्पुप्पु यजनारायण द्वारा रचित नाटक 'रत्नपुत्र विजयम्' को इन शक्ती के पहले चरण में बड़ी सफलता प्राप्त हुई । इसमें राजपूत योगी के योग्य पराक्रम और मुसलमान मरदाने और शानको की निर्भयता का निरूपण किया गया था। कोप्परपु सुब्बाराय का 'गोचनभाग' नाटक भी कुछ वर्षों तक बहुत लोकप्रिय रहा लेकिन उसमें हिन्दुओं के गौरव का पोषण करने के लिए तथ्यों को कुछ इस तरह तोड़ा-मरोटा गया था कि जिससे मुसलमानों की भावना को ठेस पहुँचे । फलतः इस नाटक पर प्रतिबन्ध लगा दिया गया ।

तिरुपति वेङ्कटेश्वर के 'षाण्ड्य विजयम्' आदि पौराणिक नाटक, मुन्दराय सुब्बाराय को 'श्रीकृष्ण तुलाभारम्' गुण्टिमेट्ट वेंकट सुब्बाराय के 'गिलजी राजा पत्तनम्' जैसे ऐतिहासिक नाटक, द्विजेन्द्रलाल राय के वेंगला नाटकों के चन्द्रगुप्प, शाहजहाँ और दुर्गादास आदि के श्रीराध कामेश्वरराय, नण्डूरि मित्रराय और जोषलगतु मन्तनारायण आदि द्वारा कृत अनुवाद मंच पर बहुत ही सफल और लोकप्रिय हुए और कई स्थानों पर आज तक उनके अभिनय होते रहते हैं ।

ये यहाँ दो नाटकों का उल्लेख करूँगा जो बहुत उच्चकोटि के हैं और जिन्होंने लोक हृदय की निर्दोश प्रशंसा पाई है । एक है वेदम वेङ्कटनय माम्बरी यिननिन 'पत्तापट्टयम्' (१८९६) । वे मरुत और तेलुगु के प्रबाल्य पण्डित थे और उन्हें धर्मज्ञी का भी अच्छा ज्ञान था । यह काकतीय नरेश प्रतापराय के जीवन की एक घटना पर आधारित ऐतिहासिक नाटक है । उन्हें मुसलमान सैनिक बन्दी बनाकर दिल्ली ले जाये थे । बाद में उनके मंत्री युगन्धर — जो चाणूर की तरह के कृती-निष्ठ थे — उन्हें वारामुक्त कराके लाये । यह पदपत्र और प्रति-पदपत्रों में पूर्ण एक लम्बा नाटक है । लेखक ने विष्णुसायण नाटक-निबन्धों उपरान्त ही — प्राम-नारमक हृद्यों की भी कमी नहीं । मेमक गम्भीर रति के लिए, उन्मत्त रंग की भी बोलचाल की भाषा का प्रयोग करने का समर्थक नहीं था, फिर भी उसने पदों नाटकों के परिणों की भाषा-प्रवृत्तियों के अनुकूल बोलचाल की भाषा का प्रयोग किया है — उच्चतर भूमिकाओं के लिए उन्होंने (राज्योपिथ श्रेष्ठ भाषा का प्रयोग

किया है जिसका साधारण बोलचाल में कहीं प्रयोग नहीं होता। परन्तु कथानक का विकास स्रष्टा के कौशल का परिचायक है, चरित्र-चित्रण सुन्दर बन पड़ा है और सवाद जानदार हैं। नाटक के मचीय उपस्थान में अभिनय-कौशल के प्रदर्शन की अच्छी सम्भावनाएँ रहती हैं। यह नाटक आज भी लोकप्रिय है।

दूसरी उत्कृष्ट रचना है विनयनगरम् के गुरुजाड अण्णाराव का सामाजिक नाटक 'कन्याशुल्कम्' (१८९७)। १९०९ में इसका परिशोधन-परिवर्द्धन हुआ। लेखक अग्नेयी साहित्य के मेधावी अध्येता था और युगीन साहित्य एवं समस्याओं में अवगत रहता था। अपने नाटक भूमिका में उन्होंने लिखा "मैंने समाज-सुधार के उद्देश्य को बल देने के लिए और सामान्य मान्द्र के इस पूर्वाग्रह को दूर करने के लिए लिखा कि तेलुगु भाषा (अर्थात् बोलचाल की तेलुगु) मंच के लिए अनुपयुक्त है।

डा० सी० आर रेड्डी ने—जो बोलचाल की भाषा का साहित्य में प्रयोग करने के विरोधी थे—उक्त नाटक के विषय में लिखा है 'सामाजिक व्यंग्य-नाटक लिखना कठिन कार्य होता है। 'कन्याशुल्कम्' इस क्षेत्र की एक उत्कृष्ट कोटि की रचना है। उसमें मानवीयता और जीवन की दीप्ति है, उसके स्त्री-पुरुष यथार्थ जीवन के दयालुता-मौकुमार्य, क्रूरता-भाखण्ड, गरिमा-छलछन्द और विचित्रताओं से युक्त हैं। लेखक ने चरित्र-निर्माण में अपने कुछ समसामयिकों के चरित्रों से प्रेरणा ली है।

समाज-सुधार अथवा युगीन सामाजिक बुराइयों के मूलोच्छेद के लिए लिखा गया नाटक अपने ही समय में भले लोकप्रिय हो जाये परन्तु भावी पीढ़ियों की उसमें कोई दिलचस्पी नहीं रहती क्योंकि उनकी न वैसी समस्याएँ होती हैं, न वे बुराइयाँ ही उनमें रह जाती हैं। तेलुगु के अन्य सामाजिक नाटकों की यही स्थिति रही। आचण्ट साख्य यन शर्मा कृत 'मनोरमा' (१८९५), वल्लूरि वापिराज-विरचित 'सागरिका' और वारेशलिगम् के कई 'प्रहसनम्' (१८८५-१८९०) युगीन सामाजिक बुराइयों पर प्रहार करने और स्त्री-शिक्षा को प्रोत्साहन देने के उद्देश्य से लिखे गये थे। वर्तमान पीढ़ी उन्हें विस्मृत कर चुकी है क्योंकि वे युग-विशेष की कृतियाँ हैं युग-युग की नहीं। 'कन्याशुल्कम्' की बात और है। समाज के कुछ अन्य ऐसे तत्त्व हैं जो आज भी यथापूर्व विद्यमान हैं गिगेशम्, वेंकटेशम् और करटक शास्त्री जैसे अमर चरित्रों का सृजन अपनी विशेषता रखता है।

तेलुगु नाटक के इतिहास में पानुगण्टि लक्ष्मी नरसिंहराव (१८६५-१९४०) का विशेष रूप से उल्लेख किया जाना आवश्यक है। वे विपुल साहित्य-स्रष्टा थे, उनकी लेखनी का चमत्कार हर क्षेत्र में प्रकट हुआ है। उनके व्यापक साहित्य में

करिता के अनिवारित प्रायः सभी साहित्य रूपों का प्रत्यक्ष है। वे चरित्र के रूप में प्रसिद्ध नहीं यद्यपि अपने नाटकों में उन्होंने यद्य भी रचे हैं। वे मरुत नाटककार के श्रेष्ठ बने जानदार गद्यकार। उनके नाटक 'वेगाबि', 'निचमर' आदि उनके मरुत मध्यमन, मानव प्रवृत्ति में उनकी श्रद्धा पथ और उनकी मृदुनात्मक भाषा के माधुरी हैं। उनकी बेगनी ने कुछ ऐसे चरित्रों की सृष्टि की है जो युग-युग के प्रतिनिधि हैं। उन्होंने एक विशिष्ट व्यक्त्य शयनित हास्यपूर्ण नेमन-नीनी का चित्रण किया जो दुष्कर्ता के मन पर गहरी चोट करती है। उनके प्रधानकों ने उनके पान्थ मेरुगपिपर के नाम से विभूषित किया। उन्होंने कई नाटक लिखे जिनमें गद्य को प्रधानता दी है। यद्य-नय पद्य का समावेश भी किया है परन्तु नमय-गुणमय गीतों का सम्मिश्रण उन्होंने नहीं होने दिया। उनके नाटकों में पौराणिक नाट्य 'शत्रुघ्नपट्टाभिरुक्तम्' एवं 'गंधादृष्टा तथा सामाजिक नाटकों में 'कण्ठाभरणम्' एवं 'वृद्धविराटम्' साहित्यिक दृष्टि में समृद्ध रचनाएँ हैं और सब पर उन्हें लोकप्रियता प्राप्त हुई है।

कुछ नाटक ऐसे भी हैं जो अपनी मृदुनात्मक कला एवं साहित्यिक गोष्ठ्य के नाम से प्रसिद्ध हैं—उदाहरणार्थ अच्युती रामकृष्ण राय का 'ननमुन्दरी'; कई ऐसे नाटक भी हम थोड़े के हैं, यथा शिवशंकर स्वामी-रुत 'पदावली' चरण चरण चक्रवर्ती, तथा 'दोहित दुहिता'।

पोंडुरम् के मुबराज आर० बी० एम० जी० रामाय ने 'पान्थमुत्तुप्पा साहयानम्' और 'तीरनि कोरिकलु सातर्वात' आदि कुछ नाटक लिखे हैं। इन में कल्पना की उन्मुक्त उड़ान है, परम्परा का इन में मोह बिल्कुल नहीं। वे साधुनिग नेलुपु सान्दोलन से प्रभावित थे और उन्होंने साधुनिक गुण की प्रवृत्तियों को प्रगो-कार किया है।

मुदुपु कृष्ण एकदम साधुनिक गुण की उपज है उन्होंने 'टीरुपुन्नी तुपानु' और 'भीमाकलापमुली भामाकलापम्' आदि कुछ अच्छे छोटे-छोटे सामाजिक नाटक लिखे हैं। ये सफा प्रभितय कामरियाँ हैं।

रायवाचारी और वनारम गोविंदराय के प्रयत्नों में १९२८ में तेलुगु में नाट्यकला-परिपक्व की सम्स्थापना हुई। यह सम्स्था पुरस्कार आदि देकर नाटककारों को प्रोत्साहन देती रही है। पञ्च अक्षय, पोंडुमुदि गोपालराय शर्मा आदि ने साधुनिक रसमय के उपयुक्त कई नाटक लिखे हैं। समाजवादी एवं साम्यवादी विचारधारा ने पुष्ट इन नाटकों में दलित-वांछित श्रमिकों, कर्मियों आदि की समस्याओं को उठाया है। ये प्रायः लोकचाल की भाषा में लिखे जाते हैं—चरित्रों के

अनुसार उनमें थोड़ा भेद रहता है ।

तेलुगु में आज प्रायः बारह सौ नाटक और पाँच सौ एकांकी हैं । स्थानाभाव के कारण प्रस्तुत लेख में तेलुगु एकांकी का विवेचन नहीं किया जा सका । ख्याति-प्राप्त अभिनेताओं का भी मैं अलग से उल्लेख नहीं कर सका हूँ ।



अनुसार उनमें थोड़ा भेद रहता है ।

तेलुगु में आज प्रायः बारह सौ नाटक और पाँच सौ एकांकी हैं । स्थानाभाव के कारण प्रस्तुत लेख में तेलुगु एकांकी का विवेचन नहीं किया जा सका । रूपाति-प्राप्त अभिनेताओं का भी मैं अलग से उल्लेख नहीं कर सका हूँ ।



गद्य में लिखे तो आज भी हन इससे एक सफल नाटक की रचना कर सकते हैं। इसी प्रकार १२ वी, १३वी, शती के कवियों द्वारा लिखित अनुकान्त वर्णानात्मक पद्यों पर नाटको की रचना हो सकती है। कुमार व्यास और लक्ष्मीश जैसे कई कवियों की शैली ही ऐसी है कि उनसे कई नाटकीय प्रसंग उपलब्ध होते हैं। यद्यपि लिखित नाटकों का अभाव था परन्तु साहित्य के प्रारम्भिक काल में ही रगमच की एक शैली बन गयी थी।

कन्नड में लिखित नाटको का सूत्रपात बहुत देर से हुआ। वास्तव में पहले-पहल संस्कृत-नाटको के अनुकरण पर नाटक लिखे गये। सर्वप्रथम उपलब्ध लिखित नाटक सिंगार आर्य नामक किसी कवि द्वारा १७ वीं शती में लिखा गया और यह भी संस्कृत नाटिका 'रत्नावली' का (जिसके रचयिता सम्राट श्रीहर्ष बताये जाते हैं) आडम्बरपूर्ण शैली में रूपांतर मात्र है। इसके बाद दो शतियों तक का कोई लिखित नाटक उपलब्ध नहीं है। उन्नीसवीं शती के अन्त में कई संस्कृत नाटको के रूपांतर और अनुवाद मिलते हैं जैसे 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्', 'वेणीसहार', 'उत्तर-रामचरितम्' इत्यादि।

इन लिखित नाटको का कन्नड रगमच पर कोई स्थान नहीं प्रतीत होता। इन्हें अधिक से अधिक दरबारी पंडितों का साहित्यिक व्यायाम कहा जा सकता है। रगमच पर अब भी ग्रामीण नाटको की परम्परा का पालन किया जा रहा था। उसमें केवल एक परिवर्तन यह हुआ कि कई व्यवसायी दल बन गये, जो एक मेले से दूर मेले में, एक स्थान से दूसरे स्थान पर नाटको को खेलते फिरते थे। इन 'नाटक मंडलियों' का आविर्भाव, १९वीं शती की महान् घटना है। ऐसी ही एक मंडली से मराठी रगमच को प्रेरणा मिली थी।

परन्तु इसी समय एक अन्य महत्वपूर्ण परिवर्तन का आभास मिल रहा था। दरबारी पंडितों द्वारा रचित लिपिबद्ध नाटको और लोकप्रिय रगमच के अलिखित नाटको के बीच एक या दो लेखकों ने लोकप्रिय रगमच के लिए नाटक लिखने का प्रयास किया। उन आधुनिक लेखकों में, जिन्होंने ऐसा प्रयास किया, नन्दालिके नारनप्पा सर्वप्रथम और सर्वोत्कृष्ट थे। वे एक निर्धन अध्यापक थे। उन्होंने कई यक्षगानों की—दक्षिण-कन्नड का एक विशेष प्रकार का ग्रामीण नाटक—रचना की। परन्तु लोकप्रिय रगमच और शिक्षित वर्ग के लिखित नाटको के बीच जो गहरी खाई थी, वह न तो इससे और न बाद में किये गये प्रयासों से पाटी जा सकी।

गद्य में लिखे तो आज भी हन इससे एक सफल नाटक की रचना कर सकते हैं। इसी प्रकार १२ वी, १३वी, शती के कवियों द्वारा लिखित अतुकान्त वर्णानात्मक पद्यों पर नाटको की रचना हो सकती है। कुमार व्यास और लक्ष्मीश जैसे कई कवियों की शैली ही ऐसी है कि उनसे कई नाटकीय प्रसंग उपलब्ध होते हैं। यद्यपि लिखित नाटकों का अभाव या परन्तु साहित्य के प्रारम्भिक काल में ही रगमच की एक शैली बन गयी थी।

कन्नड में लिखित नाटको का सूत्रपात बहुत देर से हुआ। वास्तव में पहले-पहल संस्कृत-नाटको के अनुकरण पर नाटक लिखे गये। सर्वप्रथम उपलब्ध लिखित नाटक सिंगार आर्य नामक किसी कवि द्वारा १७ वीं शती में लिखा गया और यह भी संस्कृत नाटिका 'रत्नावली' का (जिसके रचयिता सम्राट श्रीहर्ष बताये जाते हैं) आडम्बरपूर्ण शैली में रूपांतर मात्र है। इसके बाद दो शतियों तक का कोई लिखित नाटक उपलब्ध नहीं है। उन्नीसवीं शती के अन्त में कई संस्कृत नाटको के रूपांतर और अनुवाद मिलते हैं जैसे 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्', 'वेणीसहार', 'उत्तर-रामचरितम्' इत्यादि।

इन लिखित नाटको का कन्नड रगमच पर कोई स्थान नहीं प्रतीत होता। इन्हें अधिक से अधिक दरबारी पंडितों का साहित्यिक व्यायाम कहा जा सकता है। रगमच पर अब भी ग्रामीण नाटको की परम्परा का पालन किया जा रहा था। उसमें केवल एक परिवर्तन यह हुआ कि कई व्यवसायी दल बन गये, जो एक मेले से दूर मेले में, एक स्थान से दूसरे स्थान पर नाटको को खेलते फिरते थे। इन 'नाटक मंडलियों' का आविर्भाव, १९वीं शती की महान् घटना है। ऐसी ही एक मंडली से मराठी रगमच को प्रेरणा मिली थी।

परन्तु इसी समय एक अन्य महत्वपूर्ण परिवर्तन का आभास मिल रहा था। दरबारी पंडितों द्वारा रचित लिपिबद्ध नाटको और लोकप्रिय रगमच के अलिखित नाटको के बीच एक या दो लेखकों ने लोकप्रिय रगमच के लिए नाटक लिखने का प्रयास किया। उन आधुनिक लेखकों में, जिन्होंने ऐसा प्रयास किया, नन्दालिके नारनप्पा सर्वप्रथम और सर्वोत्कृष्ट थे। वे एक निर्धन अध्यापक थे। उन्होंने कई यक्षगानों की—दक्षिण-कन्नड का एक विशेष प्रकार का ग्रामीण नाटक—रचना की। परन्तु लोकप्रिय रगमच और शिक्षित वर्ग के लिखित नाटको के बीच जो गहरी खाई थी, वह न तो इससे और न बाद में किये गये प्रयासों से पाटी जा सकी।

होने से हमें अपने ध्यावसायिक नाटक (हास्यास्पद नहीं तो) कृत्रिम अवश्य प्रतीत होने लगे। शायद इसी कृत्रिमता के विरोध में, बेंगलोर के एक लेखक श्री टी. पी. कैलाशम् ने 'टो'ळुगट्टो' (भरा और खोखला) नामक एक नाटक लिखा, जिसके पात्र आधुनिक समाज से सम्बन्धित थे और उस नाटक की कथा पौराणिक या उपदेशात्मक नहीं है बल्कि उसका विषय शिक्षा-प्रणाली की आधुनिक समस्या है। इस नाटक के साथ कन्नड नाटक में क्रांति का सूत्रपात हुआ। कैलाशम् को आधुनिक कन्नड नाटक का जनक कहा जाना उचित ही है। उनका नाटक 'होमरूलु' एक श्रेष्ठ आधुनिक कृति है। कैलाशम् ने कई हास्य-भलकियाँ लिख कर अपनी निजी शैली की स्थापना की। उन्होंने अपना पहला नाटक १९१८ में लिखा था।

इसके पश्चात् कन्नड नाटक में बड़ी द्रुत प्रगति हुई है और कई नये रूपों, नये प्रयोगों के क्षेत्र में सफल प्रयास किये गये। इस सम्बन्ध में सर्वप्रथम उल्लेखनीय नाम श्री के. एस. कारन्त का है। कारन्त ने न केवल कई पद्य-नाटक लिखे बल्कि कई गीति-नाटकों का भी प्रणयन किया। वह दिग्दर्शक भी हैं और लेखक भी, और उन्होंने अपने नाटकों का दिग्दर्शन करके यह प्रमाणित कर दिया है कि पद्य-नाटक भी शक्तिमान् और सजीव हो सकते हैं और साधारण श्रोतागण भी उसका आनन्द उठा सकते हैं। कई पद्य-नाटकों में कारन्त ने काल, इतिहास आदि विषयों को चुना है।

एक और नाटककार जिनका नाम उल्लेखनीय है, धारवाड के श्रीरंग हैं। उनकी देन एकाकियों के रूप में है। १९३० ई० तक कन्नड में एकाकी जैसी कोई वस्तु नहीं थी जो बड़े नाटकों की भाँति जनसाधारण को सफलतापूर्वक आकर्षित कर सके। यह कहना उचित ही है कि एकाकियों को अपने पैरों पर खड़ा करने में दूसरों की अपेक्षा श्रीरंग का योग कहो अधिक है। अपने दूसरे नाटकों में भी इस लेखक ने नाट्य-विद्या को सामाजिक जागरण और मनोरंजन का प्रबल साधन बनाया है।

ऊपर जो नाम आये हैं, उनका महत्त्व इस बात में है कि उन्होंने नाटक-कला के विशेष क्षेत्रों में अपना योग दिया है। इनके अतिरिक्त और कई नाम हैं जो नाटक-कार के रूप में महान् होने के नाते उल्लेखनीय हैं। ऐसे नाटककारों में से एक बेंगलोर के श्री ए. एन. कृष्णराव हैं। अपने साहित्यिक जीवन के आरम्भ में उन्होंने सामाजिक तथा ऐतिहासिक विषयों पर कई मौलिक नाटक लिखे हैं। और भी कई नये लेखक हैं जैसे क्षीरसागर, पर्वतवाणी और ऐंके। इनमें से ऐंके एकाकी लिखने में सिद्धहस्त हैं,

एक और दृष्टिकोण से भी, कन्नड में नाटक एक आधुनिक साहित्य-विधा

होने से हमें अपने ध्यावसायिक नाटक (हास्यास्पद नहीं तो) कृत्रिम अवश्य प्रतीत होने लगे। शायद इसी कृत्रिमता के विरोध में, बेंगलोर के एक लेखक श्री टी. पी. कैलाशम् ने 'टो'ळुगट्टो' (भरा और खोखला) नामक एक नाटक लिखा, जिसके पात्र आधुनिक समाज से सम्बन्धित थे और उस नाटक की कथा पौराणिक या उपदेशात्मक नहीं है बल्कि उसका विषय शिक्षा-प्रणाली की आधुनिक समस्या है। इस नाटक के साथ कन्नड नाटक में क्रांति का सूत्रपात हुआ। कैलाशम् को आधुनिक कन्नड नाटक का जनक कहा जाना उचित ही है। उनका नाटक 'हीमरुलु' एक श्रेष्ठ आधुनिक कृति है। कैलाशम् ने कई हास्य-भलकियाँ लिख कर अपनी निजी शैली की स्थापना की। उन्होंने अपना पहला नाटक १९१८ में लिखा था।

इसके पश्चात् कन्नड नाटक में बड़ी द्रुत प्रगति हुई है और कई नये रूपों, नये प्रयोगों के क्षेत्र में सफल प्रयास किये गये। इस सम्बन्ध में सर्वप्रथम उल्लेखनीय नाम श्री के. एस. कारन्त का है। कारन्त ने न केवल कई पद्य-नाटक लिखे बल्कि कई गीति-नाटकों का भी प्रणयन किया। वह दिग्दर्शक भी हैं और लेखक भी, और उन्होंने अपने नाटकों का दिग्दर्शन करके यह प्रमाणित कर दिया है कि पद्य-नाटक भी शक्तिमान् और सजीव हो सकते हैं और साधारण श्रोतागण भी उसका आनन्द उठा सकते हैं। कई पद्य-नाटकों में कारन्त ने काल, इतिहास आदि विषयों को चुना है।

एक और नाटककार जिनका नाम उल्लेखनीय है, धारवाड के श्रीरंग हैं। उनकी देन एकाकियों के रूप में है। १९३० ई० तक कन्नड में एकाकी जैसी कोई वस्तु नहीं थी जो बड़े नाटकों की भाँति जनसाधारण को सफलतापूर्वक आकर्षित कर सके। यह कहना उचित ही है कि एकाकियों को अपने पैरों पर खड़ा करने में दूसरों की अपेक्षा श्रीरंग का योग कहो अधिक है। अपने दूसरे नाटकों में भी इस लेखक ने नाट्य-विद्या को सामाजिक जागरण और मनोरंजन का प्रबल साधन बनाया है।

ऊपर जो नाम आये हैं, उनका महत्त्व इस बात में है कि उन्होंने नाटक-कला के विशेष क्षेत्रों में अपना योग दिया है। इनके अतिरिक्त और कई नाम हैं जो नाटक-कार के रूप में महान् होने के नाते उल्लेखनीय हैं। ऐसे नाटककारों में से एक बेंगलोर के श्री ए. एन. कृष्णराव हैं। अपने साहित्यिक जीवन के आरम्भ में उन्होंने सामाजिक तथा ऐतिहासिक विषयों पर कई मौलिक नाटक लिखे हैं। और भी कई नये लेखक हैं जैसे क्षीरसागर, पर्वतवाणी और ऐंके। इनमें से ऐंके एकाकी लिखने में सिद्धहस्त हैं,

एक और दृष्टिकोण से भी, कन्नड में नाटक एक आधुनिक साहित्य-विधा

लोर के स्व श्री टी० पी० कैलाशम् पहले लेखक थे जिन्होंने ऐसे नाटक लिखे और ये नाटक ४० मिनट से लेकर २ घंटे तक की अवधि में अभिनीत हो सकते थे । इन नाटकों में गीतों और संगीत का नितात अभाव था । परन्तु कैलाशम् के अधिकांश नाटक इससे कम अवधि में खेले जा सकते थे—लगभग एक घंटे से कम समय में । बीसवीं शती के तीसरे दशक में सर्वश्री ए० एन० कृष्णराव (वगलोर) और के० एस० कारत नामक दो नाटककारों ने सामाजिक बुराईयों का निर्भीक उद्घाटन करते हुए बड़े जोरदार नाटक लिखे और नायक-नायिकाओं की प्रेम-क्रीड़ाओं के बोझ से दबे हुए नाटकों को रगमच से बहिष्कृत कर दिया । ये सभी नाटक गद्य में लिखे गये थे और इनमें संगीत का अभाव था । इसी काल में स्व० श्री० बी० एम० श्रीकण्ठय्य, श्री गोविन्द पाई और श्री के० बी० पुटप्पा प्रभृति कवियों ने पद्य नाटकों की रचना की । श्रीकण्ठय्य ने पद्य में 'अश्वत्थामा' शीर्षक एक बहुत सशक्त दुखान्त नाटक लिखा । इसके बाद पद्य-नाटकों की संख्या में निरन्तर वृद्धि होती गई है । इनमें से अधिकांश कृतियाँ विश्वविद्यालय के छात्रों की हैं ।

इसके अनन्तर एक और मौलिक नाटककार ने इस क्षेत्र में पदार्पण किया—उनका उपनाम है 'श्रीरंग' । उन्होंने बड़े नाटकों में 'एक अक में एक दृश्य' की प्रणाली अपनायी और एकांकियों का सूत्रपात करने का मुख्य श्रेय भी इनको ही है—जो शीघ्र ही लोकप्रिय भी हो गये । दूसरे इसी नाटककार ने ऐमे नाटक-प्रणयन के भी प्रयोग किये जिनमें एक प्रकार का दोहरा रगमच प्रयुक्त किया जाता था—या तो दो कार्यों का एक साथ घटित होना दिखाने के लिए अथवा स्मृति-पटल पर आने वाले अतीत-दृश्यों को रगमच पर प्रस्तुत करने के लिये ।

श्री के शिवराम कारत पहले नाटककार थे जिन्होंने संगीत-नाटक और नृत्य-नाटक लिखे । यहाँ यह बात स्मरणीय है कि ऐसे अधिकांश नाटक सफलतापूर्वक अभिनीत किये गये हैं ।

नाट्य-विस्वासी मंडलियों को जितने साधन प्राप्त हैं और जितना कौशल उनमें है, कन्नड नाटककार उसके देवे अब बहुत आगे निकल गये हैं । इसके फलस्वरूप अब नाटककारों को साँस लेने का समय मिल गया है । हमारे नाटककार अब केवल शिक्षित मध्यम-वर्ग के बारे में ही नहीं बरन् समग्र समाज के बारे में सोचते हैं । उनकी अपनी कृतियों के सम्बन्ध में उनमें जो असन्तोष बद्धमूल है, उसकी झलक कभी-कभी रचनाओं में भी मिल जाती है । ऐतिहासिक नाटकों के अभाव में भी यही असन्तोष-भावना परिलक्षित होती है ।

लोर के स्व श्री टी० पी० कैलाशम् पहले लेखक थे जिन्होंने ऐसे नाटक लिखे और ये नाटक ४० मिनट से लेकर २ घंटे तक की अवधि में अभिनीत हो सकते थे । इन नाटकों में गीतों और संगीत का नितात अभाव था । परन्तु कैलाशम् के अधिकांश नाटक इससे कम अवधि में खेले जा सकते थे—लगभग एक घंटे से कम समय में । बीसवीं शती के तीसरे दशक में सर्वश्री ए० एन० कृष्णराव (वगलोर) और के० एस० कारत नामक दो नाटककारों ने सामाजिक बुराईयों का निर्भीक उद्घाटन करते हुए बड़े जोरदार नाटक लिखे और नायक-नायिकाओं की प्रेम-क्रीड़ाओं के बोझ से दबे हुए नाटकों को रगमच से बहिष्कृत कर दिया । ये सभी नाटक गद्य में लिखे गये थे और इनमें संगीत का अभाव था । इसी काल में स्व० श्री० बी० एम० श्रीकण्ठय्य, श्री गोविन्द पाई और श्री के० बी० पुटप्पा प्रभृति कवियों ने पद्य नाटकों की रचना की । श्रीकण्ठय्य ने पद्य में 'अश्वत्थामा' शीर्षक एक बहुत सशक्त दुखान्त नाटक लिखा । इसके बाद पद्य-नाटकों की सख्या में निरन्तर वृद्धि होती गई है । इनमें से अधिकांश कृतियाँ विश्वविद्यालय के छात्रों की हैं ।

इसके अनन्तर एक और मौलिक नाटककार ने इस क्षेत्र में पदार्पण किया—उनका उपनाम है 'श्रीरंग' । उन्होंने बड़े नाटकों में 'एक अक्ष में एक दृश्य' की प्रणाली अपनायी और एकांकियों का सूत्रपात करने का मुख्य श्रेय भी इनको ही है—जो शीघ्र ही लोकप्रिय भी हो गये । दूसरे इसी नाटककार ने ऐसे नाटक-प्रणयन के भी प्रयोग किये जिनमें एक प्रकार का दोहरा रगमच प्रयुक्त किया जाता था—या तो दो कार्यों का एक साथ घटित होना दिखाने के लिए अथवा स्मृति-पटल पर आने वाले अतीत-दृश्यों की रगमच पर प्रस्तुत करने के लिये ।

श्री के शिवराम कारत पहले नाटककार थे जिन्होंने संगीत-नाटक और नृत्य-नाटक लिखे । यहाँ यह बात स्मरणीय है कि ऐसे अधिकांश नाटक सफलतापूर्वक अभिनीत किये गये हैं ।

नाट्य-विस्वासी मंडलियों को जितने साधन प्राप्त हैं और जितना कौशल उनमें है, कन्नड नाटककार उसके देवे अब बहुत आगे निकल गये हैं । इसके फलस्वरूप अब नाटककारों को साँस लेने का समय मिल गया है । हमारे नाटककार अब केवल शिक्षित मध्यम-वर्ग के बारे में ही नहीं बरन् समग्र समाज के बारे में सोचते हैं । उनकी अपनी कृतियों के सम्बन्ध में उनमें जो असन्तोष बद्धमूल है, उसकी झलक कभी-कभी रचनाओं में भी मिल जाती है । ऐतिहासिक नाटकों के अभाव में भी यही असन्तोष-भावना परिलक्षित होती है ।

मलयालम नाटक

— डॉ० के० एम० जॉर्ज

केरल-देशवासियों की भाषा मलयालम कही जाती है । शब्द-शास्त्रियों के अनुसार यह शब्द (मलयालम) दो भागों 'मलय' अर्थात् पर्वत एवं 'आलम' अर्थात् समुद्र में विभक्त किया जाता है । वास्तव में मलय प्रदेश एक सकीर्ण भू भाग है जो पूर्व में विस्तीर्ण पर्वतमाला एवं पश्चिम में समुद्र से घिरा हुआ है । अतः यह प्रदेश एक प्रकार से शेष ससागर से असलग्न रहा इसी कारण हम आज भी वहाँ अनेक प्राचीन परम्पराएँ, रीतियाँ, आचार-व्यवहार बिना अधिक मिश्रण के व्यवहृत होते देखते हैं । वास्तव में जो नृवश-शास्त्र, भाषा-विज्ञान एवं कला-रूपों के विषय में अनुसन्धान-कार्य करने के इच्छुक हैं उनके लिये यहाँ प्रचुर मात्रा में विविध सामग्री प्राप्य है । इसका अर्थ यह नहीं कि इस प्रदेश में उन्नति नहीं हुई । वास्तव में यहाँ पर साक्षरता का प्रतिशत अनुपात भारत में सब प्रदेशों से अधिक है । यहाँ साक्षरता का अनुपात कदाचित् ५४ प्रतिशत है और पिछली शताब्दी में अद्भुत उन्नति हुई है । केरल में नाट्य की परम्पराओं का विवेचन करने के लिए हमें सर्वप्रथम मन्दिर एवं वहाँ से प्रसारित कला रूपों का विचार करना होगा । 'कूत्तु' जो लोक में 'चक्कियार कूत्तु' के नाम से प्रसिद्ध है केरल की मन्दिर-कलाओं में सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है । 'चक्कियार' नृत्य द्वारा पौराणिक कथाएँ व्यक्त की जाती हैं । जो मन्दिर इसी अभिप्राय से प्रतिष्ठापित किये जाते हैं उनके कक्ष में आज भी 'चक्कियार' अभिनीत होता है । ऐसे मन्दिर को 'कूत्तुम्बलम' कहते हैं । आज तक किसी ने भी मन्दिर के बाहर 'कूत्तु' का अभिनय करने का साहस नहीं किया है । यद्यपि अब इस नृत्य के सार्वजनिक प्रदर्शन का प्रयत्न किया जा रहा है । यदि किसी को नाट्य-शास्त्र की अभिव्यञ्जना शुद्ध और सरल रूप में देखने की अभिलाषा हो तो उसे 'कूत्तु' देखना चाहिये । 'कूत्तु' से कला के अनेक रूपों का उद्भव हुआ है जिसके प्रसिद्धतम उदाहरण 'तुळल', 'पदक्कम', 'कुत्तीयाट्टम' हैं । 'कुत्तीयाट्टम' वास्तव में प्राचीन प्रकार का नाटक है । इसमें स्त्री एवं पुरुष अभिनय करते हैं । कलाका यह रूप कई शताब्दियों पुराना है ।

इसके पश्चात् लोक-नाट्य आते हैं जिनमें नियम एवं प्रविधि बहुत कम है, अतः इनमें लम्बे और कठिन अभ्यास की आवश्यकता नहीं है । इन लोक-नाट्यों के

मलयालम नाटक

— डॉ० के० एम० जॉर्ज

केरल-देशवासियों की भाषा मलयालम कही जाती है । शब्द-शास्त्रियों के अनुसार यह शब्द (मलयालम) दो भागों 'मलय' अर्थात् पर्वत एवं 'आलम' अर्थात् समुद्र में विभक्त किया जाता है । वास्तव में मलय प्रदेश एक सकीर्ण भू भाग है जो पूर्व में विस्तीर्ण पर्वतमाला एवं पश्चिम में समुद्र से घिरा हुआ है । अतः यह प्रदेश एक प्रकार से शेष ससागर से असलग्न रहा इसी कारण हम आज भी वहाँ अनेक प्राचीन परम्पराएँ, रीतियाँ, आचार-व्यवहार बिना अधिक मिश्रण के व्यवहृत होते देखते हैं । वास्तव में जो नृवश-शास्त्र, भाषा-विज्ञान एवं कला-रूपों के विषय में अनुसन्धान-कार्य करने के इच्छुक हैं उनके लिये यहाँ प्रचुर मात्रा में विविध सामग्री प्राप्य है । इसका अर्थ यह नहीं कि इस प्रदेश में उन्नति नहीं हुई । वास्तव में यहाँ पर साक्षरता का प्रतिशत अनुपात भारत में सब प्रदेशों से अधिक है । यहाँ साक्षरता का अनुपात कदाचित् ५४ प्रतिशत है और पिछली शताब्दी में अद्भुत उन्नति हुई है । केरल में नाट्य की परम्पराओं का विवेचन करने के लिए हमें सर्वप्रथम मन्दिर एवं वहाँ से प्रसारित कला रूपों का विचार करना होगा । 'कूत्तु' जो लोक में 'चक्कियार कूत्तु' के नाम से प्रसिद्ध है केरल की मन्दिर-कलाओं में सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है । 'चक्कियार' नृत्य द्वारा पौराणिक कथाएँ व्यक्त की जाती हैं । जो मन्दिर इसी अभिप्राय से प्रतिष्ठापित किये जाते हैं उनके कक्ष में आज भी 'चक्कियार' अभिनीत होता है । ऐसे मन्दिर को 'कूत्तुम्बलम' कहते हैं । आज तक किसी ने भी मन्दिर के बाहर 'कूत्तु' का अभिनय करने का साहस नहीं किया है । यद्यपि अब इस नृत्य के सार्वजनिक प्रदर्शन का प्रयत्न किया जा रहा है । यदि किसी को नाट्य-शास्त्र की अभिव्यञ्जना शुद्ध और सरल रूप में देखने की अभिलाषा हो तो उसे 'कूत्तु' देखना चाहिये । 'कूत्तु' से कला के अनेक रूपों का उद्भव हुआ है जिसके प्रसिद्धतम उदाहरण 'तुळल', 'पदक्कम', 'कुत्तीयाट्टम' हैं । 'कुत्तीयाट्टम' वास्तव में प्राचीन प्रकार का नाटक है । इसमें स्त्री एवं पुरुष अभिनय करते हैं । कलाका यह रूप कई शताब्दियों पुराना है ।

इसके पश्चात् लोक-नाट्य आते हैं जिनमें नियम एवं प्रविधि बहुत कम है, अतः इनमें लम्बे और कठिन अभ्यास की आवश्यकता नहीं है । इन लोक-नाट्यों के

कि मैं पहले कह चुका हूँ, इससे पूर्व ही केरल में विभिन्न प्रकार के नाटको का अभिनय होता था। दुर्भाग्यवश इन नाटको, विशेषतया लोक-नाटको के साहित्य की रक्षा उचित ढंग से नहीं हुई और न ही यह नाटक उन दिनों विशेष जनप्रिय हुए। हाल ही में दो तीन विद्वानों ने साहित्य की इस शाखा में मूल्यवान अनुसन्धान किये हैं जिन से कई पाण्डुलिपियाँ प्रकाश में आई हैं। डाक्टर ऐस० के० नायर का कार्य इस विषय में विशेष उल्लेखनीय है। केरल-निवासी अभिनय-कला में निष्णात थे जैसा कि 'सस्त्रकलि', 'कुत्तीयाट्टम', एव अर्वाचीन 'कथाकली' और 'तुळ्ळल' से प्रकट है।

संस्कृत-नाटको का भी अभिनय यत्र-तत्र किया गया। वास्तव में ए० आर० राजवर्मा ने संस्कृत के दो-तीन नाटको का अनुवाद मंच पर अभिनय करने के विशेष उद्देश्य से किया। मावेल्लिकरा (तिरुवाकुर) में यह एक प्रकार का वार्षिकोत्सव था जब कि उनके विपश्चित कुटुम्बी नूतन नाटको के अभिनय के निमित्त एकत्रित होते थे। संस्कृत-नाटको के आदर्श पर कतिपय मौलिक नाटक भी मलयालम में लिखे गये किन्तु उनकी संख्या अधिक नहीं है। इन गद्य-पद्यमय नाटको का अभिनय कठिन होता है। एव इनमें अभिनय-कौशल-प्रदर्शन के लिये बहुत क्षेत्र नहीं होता इसलिये ये लोकप्रिय न हुए।

इसी समय केरल में तमिल-प्रदेश के संगीत-प्रधान नाटको का प्रादुर्भाव हुआ। इन नाटको में कर्नाटक ढंग के गायनों का बाहुल्य रहता था और जो लोग तमिल भाषा को न समझ पाते थे वे भी संगीत का आनन्द ले सकते थे। नायक और नायिका उच्च कोटि के गायक होते थे, कोई भी उनकी अभिनय-प्रतिभा और कथोपकथन पर ध्यान नहीं देता था, सुन्दर दृश्यो चित्र-विचित्र वेश-भूषा और प्रयत्न-साध्य गायनों की सहायता से तमिल व्यवसाइयो ने ऊँच, नीच, सभी की रुचि को आकर्षित कर लिया, तत्पश्चात् मलयालम में इस रीति का उपयोग होने लगा जिसके फलस्वरूप इस भाषा में पर्याप्त संगीत प्रधान-नाटक लिखे गये। 'सादरम', 'अनार-कली', और 'करुणा' इसके उदाहरण हैं। परन्तु इस प्रकार के संगीत प्रधान नाटक अधिक समय तक लोकप्रिय न रह सके। जनसाधारण कालान्तर में, इन लम्बे-लम्बे गायनों से जो मौके-बेमौके गाये जाते थे, ऊब उठे। इस कृत्रिमता को अधिक समय तक जीवित नहीं रखा जा सका और शिक्षित लोगों ने अकल्पित-वृत्त नाटको का स्वागत सतोष के साथ किया।

इस प्रकार मलय नाटक के विकास का अगला और सबसे अधिक महत्वपूर्ण अवस्थान प्रारम्भ होता है और वह है अंग्रेजी नाटको का प्रभाव। इसका श्रीगणेश बीसवी शताब्दी के प्रारम्भ में हुआ। वर्गीस मापिल्ले ने १८६३ में शेक्सपियर के

कि मैं पहले कह चुका हूँ, इससे पूर्व ही केरल में विभिन्न प्रकार के नाटको का अभिनय होता था। दुर्भाग्यवश इन नाटको, विशेषतया लोक-नाटको के साहित्य की रक्षा उचित ढंग से नहीं हुई और न ही यह नाटक उन दिनों विशेष जनप्रिय हुए। हाल ही में दो तीन विद्वानों ने साहित्य की इस शाखा में मूल्यवान् अनुसन्धान किये हैं जिन से कई पाण्डुलिपियाँ प्रकाश में आई हैं। डाक्टर ऐस० के० नायर का कार्य इस विषय में विशेष उल्लेखनीय है। केरल-निवासी अभिनय-कला में निष्णात थे जैसा कि 'सस्त्रकलि', 'कुत्तीयाट्टम', एव अर्वाचीन 'कथाकली' और 'तुळ्ळल' से प्रकट है।

संस्कृत-नाटको का भी अभिनय यत्र-तत्र किया गया। वास्तव में ए० आर० राजवर्मा ने संस्कृत के दो-तीन नाटको का अनुवाद मंच पर अभिनय करने के विशेष उद्देश्य से किया। मावेल्लिकरा (तिरुवाकुर) में यह एक प्रकार का वार्षिकोत्सव था जब कि उनके विपश्चित कुटुम्बी नूतन नाटको के अभिनय के निमित्त एकत्रित होते थे। संस्कृत-नाटको के आदर्श पर कतिपय मौलिक नाटक भी मलयालम में लिखे गये किन्तु उनकी सख्या अधिक नहीं है। इन गद्य-पद्यमय नाटको का अभिनय कठिन होता है। एव इनमें अभिनय-कौशल-प्रदर्शन के लिये बहुत क्षेत्र नहीं होता इसलिये ये लोकप्रिय न हुए।

इसी समय केरल में तमिल-प्रदेश के संगीत-प्रधान नाटको का प्रादुर्भाव हुआ। इन नाटको में कर्नाटक ढंग के गायनों का बाहुल्य रहता था और जो लोग तमिल भाषा को न समझ पाते थे वे भी संगीत का आनन्द ले सकते थे। नायक और नायिका उच्च कोटि के गायक होते थे, कोई भी उनकी अभिनय-प्रतिभा और कथोपकथन पर ध्यान नहीं देता था, सुन्दर दृश्यो चित्र-विचित्र वेश-भूषा और प्रयत्न-साध्य गायनों की सहायता से तमिल व्यवसाइयो ने ऊँच, नीच, सभी की रुचि को आकर्षित कर लिया, तत्पश्चात् मलयालम में इस रीति का उपयोग होने लगा जिसके फलस्वरूप इस भाषा में पर्याप्त संगीत प्रधान-नाटक लिखे गये। 'सादरम', 'अनार-कली', और 'करुणा' इसके उदाहरण हैं। परन्तु इस प्रकार के संगीत प्रधान नाटक अधिक समय तक लोकप्रिय न रह सके। जनसाधारण कालान्तर में, इन लम्बे-लम्बे गायनों से जो मौके-बेमौके गाये जाते थे, ऊब उठे। इस कृत्रिमता को अधिक समय तक जीवित नहीं रखा जा सका और शिक्षित लोगो ने अकल्पित-वृत्त नाटको का स्वागत सतोष के साथ किया।

इस प्रकार मलय नाटक के विकास का अगला और सबसे अधिक महत्वपूर्ण अवस्थान प्रारम्भ होता है और वह है अग्नेजी नाटको का प्रभाव। इसका श्रीगणेश बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में हुआ। वर्गीस मापिल्ले ने १८९३ में शेक्सपियर के

प्रकट है। उनके प्रहसनो में 'कुरुपिल्ल कलरी' सर्वोत्तम है। उनके अधिकांश नाटक प्रथमतः 'नैशनल क्लब ऑफ त्रिवेन्द्रम' द्वारा अभिनीत हुए।

तत्पश्चात् इस क्षेत्र में हास्य-व्यंग्यकार ई० वी० कृष्णपिल्ले का नाम उल्लेखनीय है। कृष्णपिल्ले उपन्यास लिखने में रमनपिल्ले से प्रतिस्पर्धा न कर सके। तब वे गद्य-नाटक की आरम्भ और इस क्षेत्र में उनको बहुत सफलता प्राप्त हुई। 'सीतालक्ष्मी', 'राजा केशवदासन' और 'इरानकुट्टिपिल्ले' उनके प्रारम्भिक प्रयास हैं। मनोवैज्ञानिक नाटको में कृष्णपिल्ले की अधिक अभिरुचि नहीं थी। उनके अधिकांश नाटक, विशेषतया हास्य-प्रधान, रंगमंच पर पूर्ण सफल रहे। उसकी लोक-प्रियता का अधिकांश श्रेय त्रिवेन्द्रम के अभिनेताओं को है। श्री सी० आई० परमेश्वरन् पिल्ले, एन० पी० चेलप्पन नायर और एम० पी० केशवपिल्ले के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। चेलप्पन नायर और केशवपिल्ले ने बाद में कृष्णपिल्ले का अनुकरण किया और कई नाटको की रचना की जिनमें सामाजिक परिस्थितियों का हास्यमय निरूपण किया गया है।

कई निष्कार पद्यनाम पिल्ले ने गम्भीर नाटक लिखे हैं। उनमें से एक 'वळु-तम्बि दालव' और दूसरा 'कल्वरिलेकल्पपादम्' जिसमें यीशु के जीवनवृत्त को नाटक रूप में प्रस्तुत किया गया है। उनके भाई कुमार पिल्ले की ख्याति भी नाटककारों में कम नहीं। दोनों भाई उच्च कोटि के अभिनेता भी हैं।

अब हम वर्तमान नाटककारों के विवेचन पर आते हैं। केरल में अनेक नवयुवक नाटककार हैं। इनमें ए० के० रामकृष्ण पिल्ले का नाम विशेषतः उल्लेखनीय है जिन्होंने मलयालम में एकाकी नाटको का उन्नयन किया। टी० ऐन० गोपीनाथ ने कई नाटक लिखे हैं। उनके कथोपकथन सरल एवं सजीव हैं। उनकी कृतियों में 'भग्नभवनम्', 'कन्यका' और 'अनुरजनम्' प्रसिद्ध हैं। वे इब्सन के अनुयायी हैं और उन्होंने उनके क्रिया-कल्प का सफल अनुकरण किया है। उत्तर केरल में ईळमेरि गाविन्द नायर ने अपने नाटक 'कूत्तु कृषि' के कारण ख्याति पाई है।

यदि हम नाटक की तुलना मलयालम साहित्य के अन्य अङ्गों से कर तो यह अपेक्षाकृत असमृद्ध है। फिर भी पाँच सौ के लगभग पुस्तकें मुद्रित हो चुकी हैं जिनमें अधिकांश नवीन हैं। गत पाँच वर्षों में इस कला का पर्याप्त पुनरुत्थान हुआ है। देश में सर्वत्र एक छोर से दूसरे छोर तक अनेक सस्थाएँ एवं क्लबों नाटको को रंगमंच पर प्रस्तुत करने के उद्देश्य से स्थापित हो गई हैं। राजनीतिक दलों ने अपने सिद्धान्तों का प्रचार जनता में करने के लिये नाटक को उत्कृष्ट माध्यम पाया है।

प्रकट है। उनके प्रहसनो में 'कुरुपिल्ल कनरी' सर्वोत्तम है। उनके अधिकांश नाटक प्रथमतः 'नैशनल क्लब ऑफ त्रिवेन्द्रम' द्वारा अभिनीत हुए।

तत्पश्चात् इस क्षेत्र में हास्य-व्यंग्यकार ई० वी० कृष्णपिल्ले का नाम उल्लेखनीय है। कृष्णपिल्ले उपन्यास लिखने में रमनपिल्ले से प्रतिस्पर्धा न कर सके। तब वे गद्य-नाटक की ओर मुड़े और इस क्षेत्र में उनको बहुत सफलता प्राप्त हुई। 'सीतालक्ष्मी', 'राजा केशवदासन' और 'इरानकुट्टिपिल्लै' उनके प्रारम्भिक प्रयास हैं। मनोवैज्ञानिक नाटको में कृष्णपिल्ले की अधिक अभिरुचि नहीं थी। उनके अधिकांश नाटक, विशेषतया हास्य-प्रधान, रगमच पर पूर्ण सफल रहे। उसकी लोक-प्रियता का अधिकांश श्रेय त्रिवेन्द्रम के अभिनेताओं को है। श्री सी० आई० परमेस्वरन् पिल्ले, एन० पी० चेलप्पन नायर और एम० पी० केशवपिल्ले के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। चेलप्पन नायर और केशवपिल्ले ने बाद में कृष्णपिल्ले का अनुकरण किया और कई नाटको की रचना की जिनमें सामाजिक परिस्थितियों का हास्यमय निरूपण किया गया है।

कईनिक्करा पद्मनाभ पिल्ले ने गम्भीर नाटक लिखे हैं। उनमें से एक 'वळु-तम्बि दालव' और दूसरा 'कल्वरिलेकल्पपादम्' जिसमें यीशु के जीवनवृत्त को नाटक रूप में प्रस्तुत किया गया है। उनके भाई कुमार पिल्ले की ख्याति भी नाटककारों में कम नहीं। दोनों भाई उच्च कोटि के अभिनेता भी हैं।

अब हम वर्तमान नाटककारों के विवेचन पर आते हैं। केरल में अनेक नवयुवक नाटककार हैं। इनमें ए० के० रामकृष्ण पिल्ले का नाम विशेषतः उल्लेखनीय है जिन्होंने मलयालम में एकाकी नाटको का उन्नयन किया। टी० ऐन० गोपीनाथ ने कई नाटक लिखे हैं। उनके कथोपकथन सरल एवं सजीव हैं। उनकी कृतियों में 'भग्नभवनम्', 'कन्यका' और 'अनुरजनम्' प्रसिद्ध हैं। वे इब्सन के अनुयायी हैं और उन्होंने उनके क्लिग-कल्प का सफल अनुकरण किया है। उत्तर केरल में ईळमेरि गाविन्द नायर ने अपने नाटक 'कूत्तु कृषि' के कारण ख्याति पाई है।

यदि हम नाटक की तुलना मलयालम साहित्य के अन्य अङ्गों से कर तो यह अपेक्षाकृत असमृद्ध है। फिर भी पाँच सौ के लगभग पुस्तकें मुद्रित हो चुकी हैं जिनमें अधिकांश नवीन हैं। गत पाँच वर्षों में इस कला का पर्याप्त पुनरुत्थान हुआ है। देश में सर्वत्र एक छोर से दूसरे छोर तक अनेक सस्थाएँ एवं क्लब नाटको को रगमच पर प्रस्तुत करने के उद्देश्य से स्थापित हो गई हैं। राजनीतिक दलों ने अपने सिद्धान्तों का प्रचार जनता में करने के लिये नाटक को उत्कृष्ट माध्यम पाया है।

विशिष्ट पदावली द्वारा ग्राम्य वातावरण उपस्थित करने में सिद्धहस्त हैं। केरल में इस प्रकार के संगीत लेखकों में वे प्रायः सर्वोत्कृष्ट हैं। मलयालम फिल्म 'नीलक्कुयिल' की सफलता का मुख्य आधार वे गीत हैं जो लोक-संगीत की पद्धति पर रचे गये हैं। श्री पी० भास्करन जो निर्देशकों में से एक हैं संगीतकार भी हैं। आज मलयालम में संगीत-नाटक भी लोकप्रिय हैं। श्री पल्लु नारायण नायर ने कुछ अपेरा रचे हैं। नर्तक चन्द्रशेखरन् नायर ने अपेरा (संगीत-नाटको) के निर्देशन में ख्याति पाई है।

मलयालम नाटक की प्रगति में आकाशवाणी ने विशेष सहायता पहुँचाई है। यद्यपि उसकी प्रविधि भिन्न है फिर भी उसका साहित्य मूल्यवान है।

अन्ततः हम इस बात पर विचार करें कि केरल में रगशाला और रगमच की क्या स्थिति है? क्या केरल में वास्तव में कोई रगशाला है? एक प्रकार से कोई नहीं। केरल में कला का जन्म मन्दिर से हुआ है और वह अभी रगशाला तक नहीं पहुँच पाई। विद्यापीठ में उसका प्रवेश फिर भी हो गया है। मेरा तात्पर्य यह है कि हमारी रगशाला उपपन्न नहीं, जैसे-तैसे उससे काम चलाया जाता है। किसी विद्या-पीठ में जाइये, साधारणतया वहाँ पर एक और एक-सी ऊँचाई वाले बैञ्चो का मञ्च बनाया होता है। यवनिका-पात की भी समुचित व्यवस्था नहीं, केरल में एक या दो रगशालाएँ हैं जो काफी बड़ी हैं जैसे त्रिवेन्द्रम का बी० जे० टाउनहाल। वहाँ पर मच भी है और सज्जा-कक्ष भी। इस टाउनहाल का उपयोग सार्वजनिक उत्सवों के लिये होता है। कम से कम महत्वपूर्ण नगरों में नाटक-अभिनय के लिये पक्की रगशालाएँ बनाई जानी चाहिए, और ग्रामों में खुली रगशालाएँ। ऐसी रगशाला में केवल रगमच और दोनों ओर सज्जा-कक्ष होना काफी है। यह कार्य अधिक व्यय-साध्य नहीं—विशेषतया केरल में जहाँ श्रम का अधिक मूल्य नहीं।

फिर भी शिक्षित निर्देशकों एवं अभिनेताओं का होना आवश्यक है। नाटक का उपस्थापन अत्यन्त कठिन कार्य है। किसी अन्य कला की भाँति इसके लिए भी प्रशिक्षण अपेक्षित है।

नाटक-प्रदर्शन में सामान्यतः ये श्रुतियाँ पाई जाती हैं —(१) माइक्रोफोन का असयत उपयोग। इससे बचा रहना अच्छा है। तब वास्तव में दर्शकों की संख्या अनुमानतः पाँच सौ तक सीमित करनी होगी। (२) अभिनेताओं पर अत्यन्त प्रखर श्वेत प्रकाश डाला जाता है। यह अभिनेताओं और दर्शकों दोनों के ही लिये हानि-प्रद है। श्वेत, नील और रक्तिम प्रकाश के समुचित अनुपात में मिश्रण से प्राकृत-प्रकाश उपलब्ध हो सकता है। (३) नेपथ्य में दुर्व्यवस्था एक और सामान्य दोष है।

विशिष्ट पदावली द्वारा ग्राम्य वातावरण उपस्थित करने में सिद्धहस्त हैं। केरल में इस प्रकार के संगीत लेखकों में वे प्रायः सर्वोत्कृष्ट हैं। मलयालम फिल्म 'नीलक्कुयिल' की सफलता का मुख्य आधार वे गीत हैं जो लोक-संगीत की पद्धति पर रचे गये हैं। श्री पी० भास्करन जो निर्देशकों में से एक हैं संगीतकार भी हैं। आज मलयालम में संगीत-नाटक भी लोकप्रिय हैं। श्री पल्लु नारायण नायर ने कुछ अपेरा रचे हैं। नर्तक चन्द्रशेखरन् नायर ने अपेरा (संगीत-नाटको) के निर्देशन में ख्याति पाई है।

मलयालम नाटक की प्रगति में आकाशवाणी ने विशेष सहायता पहुँचाई है। यद्यपि उसकी प्रविधि भिन्न है फिर भी उसका साहित्य मूल्यवान है।

अन्ततः हम इस बात पर विचार करें कि केरल में रगशाला और रगमच की क्या स्थिति है? क्या केरल में वास्तव में कोई रगशाला है? एक प्रकार से कोई नहीं। केरल में कला का जन्म मन्दिर से हुआ है और वह अभी रगशाला तक नहीं पहुँच पाई। विद्यापीठ में उसका प्रवेश फिर भी हो गया है। मेरा तात्पर्य यह है कि हमारी रगशाला उपपन्न नहीं, जैसे-तैसे उससे काम चलाया जाता है। किसी विद्या-पीठ में जाइये, साधारणतया वहाँ पर एक और एक-सी ऊँचाई वाले वैञ्चो का मञ्च बनाया होता है। यवनिका-पात की भी समुचित व्यवस्था नहीं, केरल में एक या दो रगशालाएँ हैं जो काफी बड़ी हैं जैसे त्रिवेन्द्रम का बी० जे० टाउनहाल। वहाँ पर मच भी है और सज्जा-कक्ष भी। इस टाउनहाल का उपयोग सार्वजनिक उत्सवों के लिये होता है। कम से कम महत्वपूर्ण नगरों में नाटक-अभिनय के लिये पक्की रगशालाएँ बनाई जानी चाहिए, और ग्रामों में खुली रगशालाएँ। ऐसी रगशाला में केवल रगमच और दोनों ओर सज्जा-कक्ष होना काफी है। यह कार्य अधिक व्यय-साध्य नहीं—विशेषतया केरल में जहाँ श्रम का अधिक मूल्य नहीं।

फिर भी शिक्षित निर्देशकों एवं अभिनेताओं का होना आवश्यक है। नाटक का उपस्थापन अत्यन्त कठिन कार्य है। किसी अन्य कला की भाँति इसके लिए भी प्रशिक्षण अपेक्षित है।

नाटक-प्रदर्शन में सामान्यतः ये श्रुतियाँ पाई जाती हैं —(१) माइक्रोफोन का असयत उपयोग। इससे बचा रहना अच्छा है। तब वास्तव में दर्शकों की संख्या अनुमानतः पाँच सौ तक सीमित करनी होगी। (२) अभिनेताओं पर अत्यन्त प्रखर श्वेत प्रकाश डाला जाता है। यह अभिनेताओं और दर्शकों दोनों के ही लिये हानि-प्रद है। श्वेत, नील और रक्तिम प्रकाश के समुचित अनुपात में मिश्रण से प्राकृत-प्रकाश उपलब्ध हो सकता है। (३) नेपथ्य में दुर्व्यवस्था एक और सामान्य दोष है।

बंगला नाटक

—डॉ० श्रीकुमार धनर्जी

बंगला साहित्य में नाटक का उद्भव आधुनिक काल में हुआ है। सस्कृत नाटक के विषय में निस्सन्देह यह कहा जा सकता है कि वह काफी प्राचीन काल से चला आ रहा है, परन्तु यद्यपि बंगला नाटक के निर्माणात्मक काल में उसका कुछ प्रभाव परिलक्षित हुआ, उसका अन्तिम रूप निश्चित करने में सस्कृत नाटक का योग नगण्य ही था। आधुनिक काल से पहले बंगला नाटक का उद्भव कब हुआ और किन टेढ़ी-सीधी गलियों से होकर वह गुजरा, इसका विस्तृत विवरण आवश्यक प्रतीत होता है। नाटकीय तत्त्व जीवन में ही सन्निहित होता है और वह पूर्ण रूप से नाटक बन कर सामने आए, इससे पहले ही उसके प्रति साहित्य के अध्येता की सहज रुचि जागृत रहती है। अतः साहित्य के उन रूपों में भी, जो नाटकेतर हैं, नाटकीय तत्त्व पाये जाते हैं और साहित्य के प्रारम्भिक काल में तो असाहित्यिक ढंग के सार्वजनिक और धार्मिक उत्सवों तक में इन तत्त्वों को देखा जा सकता है। लोकोत्सवों और धार्मिक समारोहों की मन्त्रोच्चारण गीतों और नाटकों में अपने आरम्भिक, और कभी-कभी अदृश्य, रूप में नाटक सन्निविष्ट होता है। जहाँ कहीं भी सवाद हो वहाँ अन्तर्हित नाटकीयता का सकेत होता है। मन्त्रोच्चारण और श्लोक-पाठ, अति प्राचीन पद्धति की प्रकृति-पूजा और अदृश्य शक्तियों की पूजा, लोक-गीत और कथाएँ, आशु गीत और गीतात्मक कथाएँ जो सामूहिक रूप से या होड़ा-होड़ी के तौर पर गाई जायें,—इन सब में नाटकीयता की झलक होती है क्योंकि सभी में दो या दो से अधिक व्यक्तियों के मध्य सवाद का समावेश रहता है। स्वगत कथन भी, जब वह सामान्य भाव-भूमि से ऊपर उठता है, नाटकीय रूप ग्रहण कर लेता है और आत्म-निष्ठ नाटकीयता का सकेत-वाहक होता है—ऐसी नाटकीयता, जो उपकथक के अभाव के कारण अर्ध-स्पष्ट भले ही हो, फिर भी कम यथार्थ नहीं होती।

लेकिन हमें उस सोपान से विचार आरम्भ करना चाहिए जहाँ नाटक साहित्य का स्पर्श करता है। जिन भूगर्भस्थ धारा-उपधाराओं में वह असजग रूप में स्थित है उसकी खोजबीन अनावश्यक ही है। यद्यपि मध्ययुगीन बंगला साहित्य मुख्यतः

बंगला नाटक

—डॉ० शुकुमार घनर्जी

बंगला साहित्य में नाटक का उद्भव आधुनिक काल में हुआ है। सस्कृत नाटक के विषय में निस्सन्देह यह कहा जा सकता है कि वह काफी प्राचीन काल से चला आ रहा है, परन्तु यद्यपि बंगला नाटक के निर्माणात्मक काल में उसका कुछ प्रभाव परिलक्षित हुआ, उसका अन्तिम रूप निश्चित करने में सस्कृत नाटक का योग नगण्य ही था। आधुनिक काल से पहले बंगला नाटक का उद्भव कब हुआ और किन टेढ़ी-सीधी गलियों से होकर वह गुजरा, इसका विस्तृत विवरण आवश्यक प्रतीत होता है। नाटकीय तत्त्व जीवन में ही सन्निहित होता है और वह पूर्ण रूप से नाटक बन कर सामने आए, इससे पहले ही उसके प्रति साहित्य के अध्येता की सहज रुचि जागृत रहती है। अतः साहित्य के उन रूपों में भी, जो नाटकेतर हैं, नाटकीय तत्त्व पाये जाते हैं और साहित्य के प्रारम्भिक काल में तो असाहित्यिक ढंग के सार्वजनिक और धार्मिक उत्सवों तक में इन तत्त्वों को देखा जा सकता है। लोकोत्सवों और धार्मिक समारोहों में मन्वन्धी गीतों और नाटकों में अपने आरम्भिक, और कभी-कभी अदृश्य, रूप में नाटक सन्निविष्ट होता है। जहाँ कहीं भी सवाद हो वहाँ अन्तर्हित नाटकीयता का सकेत होता है। मन्त्रोच्चारण और श्लोक-पाठ, अति प्राचीन पद्धति की प्रकृति-पूजा और अदृश्य शक्तियों की पूजा, लोक-गीत और कथाएँ, आशु गीत और गीतात्मक कथाएँ जो सामूहिक रूप से या होछा-होछी के तौर पर गाई जायें,—इन सब में नाटकीयता की झलक होती है क्योंकि सभी में दो या दो से अधिक व्यक्तियों के मध्य सवाद का समावेश रहता है। स्वगत कथन भी, जब वह सामान्य भाव-भूमि से ऊपर उठता है, नाटकीय रूप ग्रहण कर लेता है और आत्म-निष्ठ नाटकीयता का सकेत-वाहक होता है—ऐसी नाटकीयता, जो उपकथक के अभाव के कारण अर्ध-स्पष्ट भले ही हो, फिर भी कम यथार्थ नहीं होती।

लेकिन हमें उस सोपान से विचार आरम्भ करना चाहिए जहाँ नाटक साहित्य का स्पर्श करता है। जिन भूगर्भस्थ धारा-उपधाराओं में वह असजग रूप में स्थित है उसकी खोजबीन अनावश्यक ही है। यद्यपि मध्ययुगीन बंगला साहित्य मुख्यतः

हनुमान द्वारा मन्दोदरी के पास से घातक अस्त्र की चोरी, महाभारत में विभिन्न घटना-क्रमों के मध्य प्रत्येक सकट का सामना करने में कृष्ण का प्रत्युत्पन्न-भक्तित्व; कृष्ण की बाल्य और युवावस्था की घटनाएँ और अपनी दोनों पत्नियों—रुक्मिणी और सत्यभामा—के बीच राग-द्वेषजन्य झगड़ों का निवटारा करने में कृष्ण की वाक्-पटुता—ये सभी ऐसे प्रसंग हैं जो बताते हैं कि भक्तिपरक वर्णनों में खोई हुई कवि की दृष्टि नाटकीय प्रसंगों को छोड़ती हुई आगे नहीं बढ़ गई थी। समस्त मध्य-युग में यद्यपि साहित्य की प्रमुख प्रवृत्ति गीतों और वर्णनात्मक और सिद्धान्त-निरूपक काव्य की थी, तथापि नाटक रचनाकारों की दृष्टि से ओझल नहीं था और प्रतीक्षा-रत था कि कब वह अकुरित हो और कब वह स्वतन्त्ररूपेण पनपे।

नाटक के विकास का अगला सोपान तब आया जब श्री चैतन्य का आविर्भाव हुआ और वैष्णव-भक्ति-गीतों से बगाल की धरती मुखरित हो उठी। श्री चैतन्य के अतस्तल में दिव्य प्रेमानुभूति की भावना इतनी तीव्र थी और इतनी एक-निष्ठ कि विषुद्ध रहस्य-चिंतन की क्रिया ने उन्हें अनिवार्य रूप से नाटकीय अभिव्यक्ति की ओर उन्मुख किया। उनकी जीवन-कथा से हमें मालूम हुआ है कि उन्होंने अपने अन्य अनुयायी भक्तों के साथ श्रीकृष्ण के जीवन के नौका विहार प्रसंग का अभिनय किया था। यही एक प्रकार से 'यात्रा' का, जो नाटक का एक देशज रूप है, आरम्भ-बिन्दु माना जा सकता है। 'यात्रा' के अतर्गत गीतों और भक्ति-सिद्धान्त का प्रतिपादन करने वाले लम्बे अभिमाषणों, पापात्माओं को भक्ति-मार्ग पर उन्मुख करने वाले सैद्धांतिक वाद-विवादों, और भक्तों को उद्धार का आश्वासन दिलाने वाले सवादों का समावेश होता है। श्री चैतन्य का सम्पूर्ण जीवन ही एक ऐसे लगातार चलने वाले नाटक के समान था जो भक्तजनों को आह्लादित करने के लिए खेला जा रहा हो, एक ऐसा जीवन जो आवेशों और दिव्य दर्शनों से युक्त था, जिसमें वे अपने भौतिक अस्तित्व को भूल कर अपने आपको राधा या कृष्ण से एकीकृत अनुभव करने लगते थे और तदनु रूप उनके उद्गार भी हो जाते थे। इस प्रकार उनके निकटस्थ अनुयायी और उनके समकालीन भक्तजन, जो उनके ऐन्द्रजालिक प्रभाव से खिंचकर उनके दिव्य भावावेशों का दर्शन करते थे, नाटक को सजीव रूप में देखने में समर्थ हुए, साहित्य में तो वह वाद को आया। यह ऐसा सजीव नाटक था जिसमें अभिनेता जिस चरित्र को व्यक्त करता था उसी के सर्वथा अनुरूप हो जाता था यह ऐसी अनुरूपता थी जो किसी भी रंगमंचीय या भावनात्मक अनुकरण द्वारा प्राप्त नहीं की जा सकती थी।

श्री चैतन्य ने न केवल अपनी आह्लादमयी आध्यात्मिक विह्वलता द्वारा अपितु अपने आकर्षक एवं प्रिय व्यक्तित्व के प्रभाव द्वारा भी नाटक के विकास को बढ़ा

हनुमान द्वारा मन्दोदरी के पास से घातक अस्त्र की चोरी, महाभारत में विभिन्न घटना-क्रमों के मध्य प्रत्येक सकट का सामना करने में कृष्ण का प्रत्युत्पन्न-भक्तित्व; कृष्ण की बाल्य और युवावस्था की घटनाएँ और अपनी दोनों पत्नियों—रुक्मिणी और सत्यभामा—के बीच राग-द्वेषजन्य झगड़ों का निवटारा करने में कृष्ण की वाक्-पटुता—ये सभी ऐसे प्रसंग हैं जो बताते हैं कि भक्तिपरक वर्णनों में खोई हुई कवि की दृष्टि नाटकीय प्रसंगों को छोड़ती हुई आगे नहीं बढ़ गई थी। समस्त मध्य-युग में यद्यपि साहित्य की प्रमुख प्रवृत्ति गीतों और वर्णनात्मक और सिद्धान्त-निरूपक काव्य की थी, तथापि नाटक रचनाकारों की दृष्टि से ओझल नहीं था और प्रतीक्षा-रत था कि कब वह अकुरित हो और कब वह स्वतंत्ररूपेण पनपे।

नाटक के विकास का अगला सोपान तब आया जब श्री चैतन्य का आविर्भाव हुआ और वैष्णव-भक्ति-गीतों से बगाल की धरती मुखरित हो उठी। श्री चैतन्य के अतस्तल में दिव्य प्रेमानुभूति की भावना इतनी तीव्र थी और इतनी एक-निष्ठ कि विषुद्ध रहस्य-चिंतन की क्रिया ने उन्हें अनिवार्य रूप से नाटकीय अभिव्यक्ति की ओर उन्मुख किया। उनकी जीवन-कथा से हमें मालूम हुआ है कि उन्होंने अपने अन्य अनुयायी भक्तों के साथ श्रीकृष्ण के जीवन के नौका विहार प्रसंग का अभिनय किया था। यही एक प्रकार से 'यात्रा' का, जो नाटक का एक देशज रूप है, आरम्भ-बिन्दु माना जा सकता है। 'यात्रा' के अतर्गत गीतों और भक्ति-सिद्धान्त का प्रतिपादन करने वाले लम्बे अभिमाषणों, पापात्माओं को भक्ति-मार्ग पर उन्मुख करने वाले सैद्धांतिक वाद-विवादों, और भक्तों को उद्धार का आश्वासन दिलाने वाले सवावों का समावेश होता है। श्री चैतन्य का सम्पूर्ण जीवन ही एक ऐसे लगातार चलने वाले नाटक के समान था जो भक्तजनों को आह्लादित करने के लिए खेला जा रहा हो, एक ऐसा जीवन जो आवेशों और दिव्य दर्शनों से युक्त था, जिसमें वे अपने भौतिक अस्तित्व को भूल कर अपने आपको राधा या कृष्ण से एकीकृत अनुभव करने लगते थे और तदनुरूप उनके उद्गार भी हो जाते थे। इस प्रकार उनके निकटस्थ अनुयायी और उनके समकालीन भक्तजन, जो उनके ऐन्द्रजालिक प्रभाव से खिंचकर उनके दिव्य भावावेशों का दर्शन करते थे, नाटक को सजीव रूप में देखने में समर्थ हुए, साहित्य में तो वह वाद को आया। यह ऐसा सजीव नाटक था जिसमें अभिनेता जिस चरित्र को व्यक्त करता था उसी के सर्वथा अनुरूप हो जाता था यह ऐसी अनुरूपता थी जो किसी भी रंगमंचीय या भावनात्मक अनुकरण द्वारा प्राप्त नहीं की जा सकती थी।

श्री चैतन्य ने न केवल अपनी आह्लादमयी आध्यात्मिक विह्वलता द्वारा अपितु अपने आकर्षक एवं प्रिय व्यक्तित्व के प्रभाव द्वारा भी नाटक के विकास को बढ़ा

यद्यपि कुछ अनिश्चित ढंग के साथ हुआ । नाटक के क्षेत्र में प्रवर्तन-कार्य का श्रय एक रूसी, हिरेशिम लेवेडाफ, को है जिसने अपने बंगाली शिक्षक गोलोकनाथ दास से दो अंग्रेजी प्रहसनो 'छद्म वेप' (डिसगाइज) और "प्रेम ही सर्वोत्तम चिकित्सक है" ('लव इज द बेस्ट डाक्टर') का अनुवाद करवाया और उन्हें २७ नवम्बर १७९५ ई० को नव-निर्मित रंगमंच पर प्रस्तुत किया । इसके बाद एक लम्बे समय तक इस दिशा में कुछ भी काम न हो सका यद्यपि प्रयोग और तैयारियाँ ज़ार-शोर से होती रही । बंगला में नाटक के कारण रंगमंच की माँग उत्पन्न नहीं हुईवर्लिक रंगमंच की ओर लोगो की रुचि और उत्साह पहले हुआ और रंगमंचो की आवश्यकता-पूर्ति के रूप में नाटक लिखे गये । रंगमंच की भव्य और सजधज-पूर्ण अपील ही बंगला के आरम्भिक नाटको की प्रेरणा-शक्ति थी । इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि बंगला नाटक का जन्म समय से पहले ही एक कृत्रिम माँग की पूर्ति के लिए हुआ । यह एक ऐसी माँग थी जो विदेशी नमूनों के अनुकरण पर निर्भर थी । सामाजिक आवश्यकताओ और रचनात्मक प्रेरणा के अनिवार्य विकास ने इसको जन्म नहीं दिया था ।

१८३५ के बाद कई प्रेक्षागृहो का आरम्भ हुआ । इन को आरम्भ करने वाले कलकत्ता के कुछ आत्म-चेता रईस थे । जिनमें नवीनचन्द्र वसु और कालीप्रसन्न सिन्हा का नाम विशेष उल्लेखनीय है । बेलगछिया स्थित पैकपाडा राज्य-परिवार के लोगो ने भी इस दिशा में कार्य किया । आरम्भिक नाटक मूल संस्कृत या अंग्रेजी नाटको के अनुवाद या रूपान्तर थे । १८५२ में पहले-पहल मूल बंगला नाटक लिखे गये । ये थे योगेन्द्रचन्द्र गुप्त लिखित 'कीर्ति विलास' और ताराचरण सिकदर लिखित 'भद्रार्जुन' नाटक । इन दोनों ही नाटको में संस्कृत नाटको की परिपाटी का साहस-पूर्वक परित्याग कर दिया गया और अंग्रेजी की नाट्य-रचना-पद्धति को अपनाया गया । इसके अतिरिक्त इनमें से प्रथम नाटक दुखान्त है जिसमें संस्कृत नाट्य-शास्त्र में निर्धारित नियमो का खुले तौर पर उल्लंघन है । मौलिकता के इस सकेत के अतिरिक्त इन नाटको में और कोई उल्लेखनीय विशेषताएँ नहीं हैं । जहाँ तक नाटकीय रूप, चरित्र-चित्रण और उपयुक्त शैली का प्रश्न है, बहुत साधारण नाटक हैं । शैली या तो संस्कृत गद्य की कर्ण-कटु और क्लिष्ट शैली है जो कभी सामान्य जन के मुख से नहीं सुनी जाती या 'प्यार' ढंग की तुकान्त छन्दात्मक शैली है जो ईश्वरगुप्त का अनुकरण है । नाटकों की दृष्टि से दोनों ही बौलियाँ अनुपयुक्त हैं । वस्तुतः ठीक-ठीक नाटकीय भाषा का निर्माण, जिसमें सवादात्मक प्रवाह के साथ-साथ भावावेग का समावेश हो, बंगाली नाटक के सामने एक अन्तिम समस्या थी जिसे पूर्णता तक पहुँचने की लम्बी और कष्टप्रद यात्रा के बीच उसे हल करना था ।

यद्यपि कुछ अनिश्चित ढंगों के साथ हुआ। नाटक के क्षेत्र में प्रवर्तन-कार्य का श्रय एक रूसी, हिरेशिम लेवेडाफ, को है जिसने अपने बंगाली शिक्षक गोलोकनाथ दास से दो अंग्रेजी प्रहसनो 'छद्म वेप' (डिसगाइज) और "प्रेम ही सर्वोत्तम चिकित्सक है" ('लव इज द बेस्ट डाक्टर') का अनुवाद करवाया और उन्हें २७ नवम्बर १७९५ ई० को नव-निर्मित रंगमंच पर प्रस्तुत किया। इसके बाद एक लम्बे समय तक इस दिशा में कुछ भी काम न हो सका यद्यपि प्रयोग और तैयारियाँ जार-शोर से होती रही। बंगला में नाटक के कारण रंगमंच की माँग उत्पन्न नहीं हुईवर्ल्क रंगमंच की ओर लोगों की रुचि और उत्साह पहले हुआ और रंगमंचों की आवश्यकता-पूर्ति के रूप में नाटक लिखे गये। रंगमंच की भव्य और सजघज-पूर्ण अपील ही बंगला के आरम्भिक नाटकों की प्रेरणा-शक्ति थी। इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि बंगला नाटक का जन्म समय से पहले ही एक कृत्रिम माँग की पूर्ति के लिए हुआ। यह एक ऐसी माँग थी जो विदेशी नमूनों के अनुकरण पर निर्भर थी। सामाजिक आवश्यकताओं और रचनात्मक प्रेरणा के अनिवार्य विकास ने इसको जन्म नहीं दिया था।

१८३५ के बाद कई प्रेक्षागृहों का आरम्भ हुआ। इन को आरम्भ करने वाले कलकत्ता के कुछ आत्म-चेता रईस थे। जिनमें नवीनचन्द्र वसु और कालीप्रसन्न सिन्हा का नाम विशेष उल्लेखनीय है। बेलगछिया स्थित पैकपाड़ा राज्य-परिवार के लोगो ने भी इस दिशा में कार्य किया। आरम्भिक नाटक मूल सस्कृत या अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद या रूपान्तर थे। १८५२ में पहले-पहल मूल बंगला नाटक लिखे गये। ये थे योगेन्द्रचन्द्र गुप्त लिखित 'कीर्ति विलास' और ताराचरण सिकदर लिखित 'भद्रार्जुन' नाटक। इन दोनों ही नाटकों में सस्कृत नाटकों की परिपाटी का साहस-पूर्वक परित्याग कर दिया गया और अंग्रेजी की नाट्य-रचना-पद्धति को अपनाया गया। इसके अतिरिक्त इनमें से प्रथम नाटक दुखान्त है जिसमें सस्कृत नाट्य-शास्त्र में निर्धारित नियमों का खुले तौर पर उल्लंघन है। मौलिकता के इस सकेत के अतिरिक्त इन नाटकों में और कोई उल्लेखनीय विशेषताएँ नहीं हैं। जहाँ तक नाटकीय रूप, चरित्र-चित्रण और उपयुक्त शैली का प्रश्न है, बहुत साधारण नाटक हैं। शैली या तो सस्कृत गद्य की कर्ण-कटु और क्लिष्ट शैली है जो कभी सामान्य जन के मुख से नहीं सुनी जाती या 'प्यार' ढंग की तुकान्त छन्दात्मक शैली है जो ईश्वरगुप्त का अनुकरण है। नाटकों की दृष्टि से दोनों ही बौलियाँ अनुपयुक्त हैं। वस्तुतः ठीक-ठीक नाटकीय भाषा का निर्माण, जिसमें सवादात्मक प्रवाह के साथ-साथ भावावेग का समावेश हो, बंगाली नाटक के सामने एक अन्तिम समस्या थी जिसे पूर्णता तक पहुँचने की लम्बी और कष्टप्रद यात्रा के बीच उसे हल करना था।

का रूप भी ऐसा था जिसने ऐसे नाटको की रचना को प्रेरित किया । इस ढंग का पहला नाटक 'कुलीन-कुल सर्वस्व' (१८५४) था । इसके रचयिता थे रामनारायण तर्करत्न, जो पुराने ढंग के एक पण्डित थे पर इतनी सामाजिक चेतना उनमें थी कि उन्होंने कुलीनो के अनमेल और बहुविवाह की बुराइयों को दर्शाया । यह नाटक एक व्यगात्मक सुखान्त रचना है जो अशतः प्रतीकात्मक है और अशत यथार्थवादी । यद्यपि शैली की दृष्टि से यह अपरिपक्व है और नाटकीय संकलनों का इसमें अभाव है, फिर भी, शुभ सामाजिक उद्देश्यों के कारण इसका प्रचलन अब तक है । इसके बाद 'नील दर्पण' (१८६०) लिखा गया । इसके लेखक थे दीनबन्धु मिश्र । यह अब भी बंगला रंगमंच का एक सबसे प्रसिद्ध नाटक है जिसमें बंगाल के किसानों पर निलहे गोरो के अत्याचार की कथा प्रभावशाली व्यंग्य और करुणा के साथ प्रस्तुत की गई है । इस नाटक का प्रभाव कुछ इतना अधिक पड़ा कि बंगाल के ग्राम-जीवन से धीरे-धीरे उक्त विपत्ति का अन्त हो गया । यह एक विशुद्ध दुःखान्त नाटक है जिसमें एक ऐसे परिवार का सम्पूर्ण विनाश दिखाया गया है जिसने नील की खेती की प्रथा के विरुद्ध अपना सर उठाया था । इसमें व्यक्त करुणा अतिशयोक्तिपूर्ण है और अति-नाटकीय भी, लेकिन दूसरी ओर इसकी एक बड़ी विशेषता भी यह है कि इसमें एक मध्यवर्त्ति वर्ग के परिवार का यथार्थ चित्रण है उसी वर्ग की प्रवाहपूर्ण और जानदार शैली में, उन्हीं के व्यंग्य विनोद हैं, जीवन के प्रति उन्हीं के आह्लाद हैं जिन्हें किसी भी प्रकार का कोई अत्याचार कभी मिटा नहीं सकता । अब तक किसी भी अन्य नाटक की अपील इतनी गहरी या सार्वभौम न हुई थी । इसने समस्त जनो के अन्दर विदेशी शासन के प्रति तीव्र और अविस्मरणीय घृणा भर दी और यह ब्रिटिश साम्राज्यवाद के घ्वस का अग्रदूत सिद्ध हुआ । 'सधवार एकादशी' (१८६६) में दीनबन्धु ने और भी ऊँची उड़ान भरी । इस नाटक में उन्होंने अपनी सफल लेखनी द्वारा अंग्रेजियत के असर से दबे हुए तरुण बंगाल—उसकी शराब-खोरी, बदमाशी, महत्वाकाक्षाएँ, शान-शीकत आदि का चित्रण किया । इस नाटक की सबसे प्रमुख सिद्धि नीमचन्द का चरित्र है । वह पश्चिम से प्रभावित एक ऐसा बंगाली तरुण है जो भग्न-पंख देवदूत है, जो असाधारण मेधावी भी है और नैतिक दृष्टि से दिवालिया भी, जिसमें भव्य तरुणाई भी है और निदारुण, परोपजीवी अस्तित्व की घुटन भी, जिसने मद्यपान की लत डाल ली है जिससे उसकी इच्छा-शक्ति और उसके महान गुणों का सतत ह्रास होता जा रहा है । इस पतनोन्मुख जीवन को देखकर करुणा का सहज उद्रेक होता है । तब वह आत्मालोचन करता है, तो सामान्यतः विलास और पतन के बीच बीते जीवन के प्रति हमारा मन एक आद्रता से भर जाता है । अंग्रेजी साहित्य से उद्धरण देने की तत्परता, हाज़िर-जवाबी, वाद-विवाद में विरोधी को आसानी से परास्त कर देना, अंग्रेजी ही में न

का रूप भी ऐसा था जिसने ऐसे नाटको की रचना को प्रेरित किया । इस ढंग का पहला नाटक 'कुलीन-कुल सर्वस्व' (१८५४) था । इसके रचयिता थे रामनारायण तर्करत्न, जो पुराने ढंग के एक पण्डित थे पर इतनी सामाजिक चेतना उनमें थी कि उन्होंने कुलीनो के अनमेल और बहुविवाह की बुराइयों को दर्शाया । यह नाटक एक व्यगात्मक सुखान्त रचना है जो अशतः प्रतीकात्मक है और अशत यथार्थवादी । यद्यपि शैली की दृष्टि से यह अपरिपक्व है और नाटकीय संकलनों का इसमें अभाव है, फिर भी, शुभ सामाजिक उद्देश्यों के कारण इसका प्रचलन अब तक है । इसके बाद 'नील दर्पण' (१८६०) लिखा गया । इसके लेखक थे दीनबन्धु मिश्र । यह अब भी बंगला रंगमंच का एक सबसे प्रसिद्ध नाटक है जिसमें बंगाल के किसानों पर निलहे गोरों के अत्याचार की कथा प्रभावशाली व्यंग्य और करुणा के साथ प्रस्तुत की गई है । इस नाटक का प्रभाव कुछ इतना अधिक पड़ा कि बंगाल के ग्राम-जीवन से धीरे-धीरे उक्त विपत्ति का अन्त हो गया । यह एक विशुद्ध दुःखान्त नाटक है जिसमें एक ऐसे परिवार का सम्पूर्ण विनाश दिखाया गया है जिसने नील की खेती की प्रथा के विरुद्ध अपना सर उठाया था । इसमें व्यक्त करुणा अतिशयोक्तिपूर्ण है और अति-नाटकीय भी, लेकिन दूसरी ओर इसकी एक बड़ी विशेषता भी यह है कि इसमें एक मध्यवर्त्ति वर्ग के परिवार का यथार्थ चित्रण है उसी वर्ग की प्रवाहपूर्ण और जानदार शैली में, उन्हीं के व्यंग्य विनोद हैं, जीवन के प्रति उन्हीं के आह्लाद हैं जिन्हें किसी भी प्रकार का कोई अत्याचार कभी मिटा नहीं सकता । अब तक किसी भी अन्य नाटक की अपील इतनी गहरी या सार्वभौम न हुई थी । इसने समस्त जनो के अन्दर विदेशी शासन के प्रति तीव्र और अविस्मरणीय घृणा भर दी और यह ब्रिटिश साम्राज्यवाद के ध्वंस का अग्रदूत सिद्ध हुआ । 'सधवार एकादशी' (१८६६) में दीनबन्धु ने और भी ऊँची उड़ान भरी । इस नाटक में उन्होंने अपनी सफल लेखनी द्वारा अंग्रेजियत के असर से दबे हुए तरुण बंगाल—उसकी शराब-खोरी, वदमाशी, महत्वाकाक्षाएँ, शान-शौकत आदि का चित्रण किया । इस नाटक की सबसे प्रमुख सिद्धि नीमचन्द का चरित्र है । वह पश्चिम से प्रभावित एक ऐसा बंगाली तरुण है जो भग्न-पंख देवदूत है, जो असाधारण मेधावी भी है और नैतिक दृष्टि से दिवालिया भी, जिसमें भव्य तरुणार्ई भी है और निदारुण, परोपजीवी अस्तित्व की घुटन भी, जिसने मद्यपान की लत डाल ली है जिससे उसकी इच्छा-शक्ति और उसके महान गुणों का सतत ह्रास होता जा रहा है । इस पतनोन्मुख जीवन को देखकर करुणा का सहज उद्रेक होता है । तब वह आत्मालोचन करता है, तो सामान्यतः विलास और पतन के बीच बीते जीवन के प्रति हमारा मन एक आद्रता से भर जाता है । अंग्रेजी साहित्य से उद्धरण देने की तत्परता, हाजिर-जवाबी, वाद-विवाद में विरोधी को आसानी से परास्त कर देना, अंग्रेजी ही में न

के सामाजिक नाटक दीनबन्धु की शैली से कई पग आगे बढ़े हुए हैं, और उनकी लेखन-पद्धति आधुनिक है तथा उनके अन्तर्गत एक नये युग की सामाजिक समस्याओं को उठाया गया है, तथापि एक आदर्श दुःखान्त नाटक के धरातल तक वे नहीं पहुँच पाए हैं। गिरीशचन्द्र की नाट्य-रचना शैली के अतर्गत अतुकान्त छंद का प्रयोग हुआ है जिसमें सवादात्मक लय और भावावेग का समन्वय है और जो उम क्लिष्टता तथा सजावट से मुक्त है जिसे संस्कृत के प्रभाव में आकर परवर्ती नाटक-कारों ने अपनाया था।

अमृतलाल वसु भी, गिरीशचन्द्र की भाँति, नाटककार भी थे और अभिनेता भी यद्यपि वे अभिनेता अधिक थे और नाटककार कम। उन्होंने कोई गम्भीर नाटक नहीं लिखा। उन्होंने कुछ हास्यात्मक स्केच अवश्य लिखे जिनमें अंग्रेजीदाँ समाज के नये रंग-ढंग की आलोचना थी और प्राचीन, परम्परागत आदर्शों की परिपुष्टि। इन स्केचों में वाक्पटुता और व्यंग्य-विनोद का अच्छा समावेश है और इसमें सबसे महत्वपूर्ण 'खास दखल' (१९१२) है।

इसके बाद के महान् नाटककार द्विजेन्द्रलाल राय हैं जिनकी प्रमुख सफलताएँ ऐतिहासिक नाटक के क्षेत्र में हैं लेकिन उन्होंने दो सामाजिक नाटक भी लिखे जिनमें उन्होंने गिरीशचन्द्र की परम्परा का ही अनुसरण किया और कोई मौलिक बात नहीं दी। ये नाटक हैं 'पारा पारे' (१९१२) और 'बग-नारी' (१९१६) और इनमें व्यक्त सामाजिक समस्याएँ वे ही हैं जिनका परिचय हमें गिरीशचन्द्र दे चुके थे। इनमें भी लगातार और अतिशयोक्तिपूर्ण कारुणिकता का वैसा ही चित्रण है जैसा गिरीशचन्द्र में था।

क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद इस काल के एक अन्य प्रमुख नाटककार थे पर सामाजिक नाटक के क्षेत्र में उनका योगदान नगण्य है।



रवीन्द्रनाथ के आगमन के साथ हम नाटक के एक नये ही रूप को सँवरते हुए पाते हैं। यह ऐसा रूप है जो सामान्यतः स्वीकृत वर्गीकरण से अलग है। रवीन्द्रनाथ एक महान् गीतकार हैं जिन्होंने अपनी महान् प्रगीतात्मक और काव्यात्मक सवेदना और सामान्य सामाजिक परिवेश के अन्तर्गत सामान्य मानव-जीवन के प्रति निस्संगता को अपने नाटकों में समाविष्ट किया। वे बाह्य घटनाओं की बजाय आत्मानुभूति की अधिक परवाह करते हैं और जब उन्होंने कोई ऐतिहासिक प्रसंग भी चुना है तब भी इतिहास का रंगीन, तीव्र प्रवाह और उसकी बाह्य उत्तेजना या संघर्ष उन्हें आकर्षित

के सामाजिक नाटक दीनबन्धु की शैली से कई पग आगे बढ़े हुए हैं, और उनकी लेखन-पद्धति आधुनिक है तथा उनके अन्तर्गत एक नये युग की सामाजिक समस्याओं को उठाया गया है, तथापि एक आदर्श दुःखान्त नाटक के घरातल तक वे नहीं पहुँच पाए हैं। गिरीशचन्द्र की नाट्य-रचना शैली के अतर्गत अतुकान्त छंद का प्रयोग हुआ है जिसमें सवादात्मक लय और भावावेग का समन्वय है और जो उम क्लिष्टता तथा सजावट से मुक्त है जिसे संस्कृत के प्रभाव में आकर परवर्ती नाटक-कारों ने अपनाया था।

अमृतलाल वसु भी, गिरीशचन्द्र की भाँति, नाटककार भी थे और अभिनेता भी यद्यपि वे अभिनेता अधिक थे और नाटककार कम। उन्होंने कोई गम्भीर नाटक नहीं लिखा। उन्होंने कुछ हास्यात्मक स्केच अवश्य लिखे जिनमें अंग्रेजीदाँ समाज के नये रंग-ढंग की आलोचना थी और प्राचीन, परम्परागत आदर्शों की परिपुष्टि। इन स्केचों में वाक्पटुता और व्यंग्य-विनोद का अच्छा समावेश है और इसमें सबसे महत्त्वपूर्ण 'खास दखल' (१९१२) है।

इसके बाद के महान् नाटककार द्विजेन्द्रलाल राय हैं जिनकी प्रमुख सफलताएँ ऐतिहासिक नाटक के क्षेत्र में हैं लेकिन उन्होंने दो सामाजिक नाटक भी लिखे जिनमें उन्होंने गिरीशचन्द्र की परम्परा का ही अनुसरण किया और कोई मौलिक बात नहीं दी। ये नाटक हैं 'पारा पारे' (१९१२) और 'बग-नारी' (१९१६) और इनमें व्यक्त सामाजिक समस्याएँ वे ही हैं जिनका परिचय हमें गिरीशचन्द्र दे चुके थे। इनमें भी लगातार और अतिशयोक्तिपूर्ण कारुणिकता का वैसे ही चित्रण है जैसा गिरीशचन्द्र में था।

क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद इस काल के एक अन्य प्रमुख नाटककार थे पर सामाजिक नाटक के क्षेत्र में उनका योगदान नगण्य है।



रवीन्द्रनाथ के आगमन के साथ हम नाटक के एक नये ही रूप को सँवरते हुए पाते हैं। यह ऐसा रूप है जो सामान्यतः स्वीकृत वर्गीकरण से अलग है। रवीन्द्रनाथ एक महान् गीतकार हैं जिन्होंने अपनी महान् प्रगीतात्मक और काव्यात्मक सवेदना और सामान्य सामाजिक परिवेश के अन्तर्गत सामान्य मानव-जीवन के प्रति निस्संगता को अपने नाटकों में समाविष्ट किया। वे बाह्य घटनाओं की बजाय आत्मानुभूति की अधिक परवाह करते हैं और जब उन्होंने कोई ऐतिहासिक प्रसंग भी चुना है तब भी इतिहास का रंगीन, तीव्र प्रवाह और उसकी बाह्य उत्तेजना या सघर्ष उन्हें आकर्षित

गया है और भावना को उभारा गया है, शाश्वत नैतिक सत्यो का गभीर उद्घाटन किया गया है जिसके मध्य नाटकीयता कभी-कभी ही प्रतिव्वनित होती है और वह भी ऐसे मद और सहज भाव से कि सम्पूर्ण प्रभाव में कोई अन्तर नहीं दृष्टिगोचर होता। इन कृतियों में नाटकीय सस्पर्श के साथ-साथ उच्चकोटि के काव्य का समन्वय मिलता है—यत्र-तत्र भावावेग और अतर्द्वन्द्व के दर्शन होते हैं। परन्तु ये कृतियाँ न तो नाट्य-रचना पद्धति के अनुसार हैं, न इनकी अपील मुख्यतः नाटकीय है। इनसे इतना पता चलता है कि कवीन्द्र की चित्तवृत्ति में नाटकीयता थी, उन्होंने नाटकीय प्रभावो का अन्वेषण तो किया परन्तु वे किसी प्रकार के कठोर नाटकीय अनुशासन से अपने आपको आवद्ध नहीं करना चाहते थे या किसी विशुद्ध नाटकीय लक्ष्य तक पहुँचने के लिए उन साधनो को स्वीकार नहीं करना चाहते थे जिनमे कठोर नाटकीय समय अपेक्षित हो।

रवीन्द्रनाथ ने कुछ समय के लिए नाटक के उस रूप का भी प्रयोग किया जिसमें पाँच अको में घटना-क्रम अपनी चरम अवस्था तक पहुँचता है। लेकिन इस माध्यम को उन्होंने अपने मनोनुकूल नहीं पाया—यह इस बात से सिद्ध हो जाता है कि बहुत शीघ्र उक्त माध्यम का उन्होंने परित्याग कर दिया और ऐसे माध्यम को अपनाया जो उनका अपना कहा जा सकता है। 'राजा ओ रानी' (१८८७), 'विसर्जन' (१८८९), और 'मालिनी'—ये तीन नाटक ही ऐसे हैं जिनमें रवीन्द्रनाथ ने परम्परागत नाट्य-शैली अपनायी। इनमें भी वे प्रगीतात्मक भावना और आवेगो की नाटकीय अभिव्यक्ति को ठीक ढंग से सन्तुलित नहीं कर पाये हैं और उनका सवाद पात्रो के ठोस और मनोवैज्ञानिक अकन की आवश्यकता से प्रेरित न होकर काल्पनिक और अत्युक्ति-पूर्ण हो गए हैं। ये विचारो के नाटक बन गए हैं, न कि किसी यथार्थ और अनिवार्य प्रसंग के।

'राजा ओ रानी' मे विक्रम एक ऐसा राक्षस है जिसमें अहंकार कूट-कूट कर भरा है। प्रेम के क्षेत्र में उसकी आकाक्षाएँ विकृति की सीमा तक पहुँच जाती हैं। जब इन आकाक्षाओ का स्वप्न भग होता है तो वह दूसरी सीमा पर जा पहुँचता है और ऐसे उन्माद से ग्रस्त हो जाता है कि अविवेकपूर्ण विनाश ही मे मज्जा लेने लगता है। रानी सुमित्रा सद्विचारो वाली आदर्शोन्मुख नारी है लेकिन न तोन उसका कोई व्यक्तित्व है, और न स्त्रियोचित सूक्ष्म आकर्षण जिससे अपने मतिभ्रष्ट पति को सुधारने के लिए वह मौर्ये उपायो का अवलम्बन करती है। इस के विरुद्ध कुमार और इला के चरित्र हैं लेकिन ये कुछ धिसे-पिटे और जीवनहीन लगते हैं। उनके उद्गार काव्यात्मक है और व्यक्त भावनाएँ उच्चकोटि की परन्तु उनमें तदनुरूप क्रियात्मक विरोध की क्षमता नहीं। रक्तपायी विक्रम का चरित्र नाटक के अन्त में एक बार

गया है और भावना को उभारा गया है, शाश्वत नैतिक सत्यो का गभीर उद्घाटन किया गया है जिसके मध्य नाटकीयता कभी-कभी ही प्रतिव्वनित होती है और वह भी ऐसे मद और सहज भाव से कि सम्पूर्ण प्रभाव में कोई अन्तर नहीं दृष्टिगोचर होता। इन कृतियों में नाटकीय सस्पर्श के साथ-साथ उच्चकोटि के काव्य का समन्वय मिलता है—यत्र-तत्र भावावेग और अतर्द्वन्द्व के दर्शन होते हैं। परन्तु ये कृतियाँ न तो नाट्य-रचना पद्धति के अनुसार हैं, न इनकी अपील मुख्यतः नाटकीय है। इनसे इतना पता चलता है कि कवीन्द्र की चित्तवृत्ति में नाटकीयता थी, उन्होंने नाटकीय प्रभावो का अन्वेषण तो किया परन्तु वे किसी प्रकार के कठोर नाटकीय अनुशासन से अपने आपको आवद्ध नहीं करना चाहते थे या किसी विशुद्ध नाटकीय लक्ष्य तक पहुँचने के लिए उन साधनो को स्वीकार नहीं करना चाहते थे जिनमे कठोर नाटकीय समय अपेक्षित हो।

रवीन्द्रनाथ ने कुछ समय के लिए नाटक के उस रूप का भी प्रयोग किया जिसमें पाँच अको में घटना-क्रम अपनी चरम अवस्था तक पहुँचता है। लेकिन इस माध्यम को उन्होंने अपने मनोनुकूल नहीं पाया—यह इस बात से सिद्ध हो जाता है कि बहुत शीघ्र उक्त माध्यम का उन्होंने परित्याग कर दिया और ऐसे माध्यम को अपनाया जो उनका अपना कहा जा सकता है। 'राजा ओ रानी' (१८८७), 'विसर्जन' (१८८९), और 'मालिनी'—ये तीन नाटक ही ऐसे हैं जिनमें रवीन्द्रनाथ ने परम्परागत नाट्य-शैली अपनायी। इनमें भी वे प्रगीतात्मक भावना और आवेगो की नाटकीय अभिव्यक्ति को ठीक ढंग से सन्तुलित नहीं कर पाये हैं और उनका सवाद पात्रो के ठोस और मनोवैज्ञानिक अकन की आवश्यकता से प्रेरित न होकर काल्पनिक और अत्युक्ति-पूर्ण हो गए हैं। ये विचारो के नाटक बन गए हैं, न कि किसी यथार्थ और अनिवार्य प्रसंग के।

'राजा ओ रानी' मे विक्रम एक ऐसा राक्षस है जिसमें अहंकार कूट-कूट कर भरा है। प्रेम के क्षेत्र में उसकी आकाक्षाएँ विकृति की सीमा तक पहुँच जाती हैं। जब इन आकाक्षाओ का स्वप्न भग होता है तो वह दूसरी सीमा पर जा पहुँचता है और ऐसे उन्माद से ग्रस्त हो जाता है कि अविवेकपूर्ण विनाश ही मे मज्जा लेने लगता है। रानी सुमित्रा सद्विचारो वाली आदर्शोन्मुख नारी है लेकिन न तोन उसका कोई व्यक्तित्व है, और न स्त्रियोचित सूक्ष्म आकर्षण जिससे अपने मतिभ्रष्ट पति को सुधारने के लिए वह मौर्ये उपायो का अवलम्बन करती है। इस के विरुद्ध कुमार और इला के चरित्र हैं लेकिन ये कुछ धिसे-पिटे और जीवनहीन लगते हैं। उनके उद्गार काव्यात्मक है और व्यक्त भावनाएँ उच्चकोटि की परन्तु उनमें तदनुरूप क्रियात्मक विरोध की क्षमता नहीं। रक्तपायी विक्रम का चरित्र नाटक के अन्त में एक बार

जाता है। दो विरोधी जीवन-दर्शनो के बीच सघर्ष के वजाय वह दम्भ और प्रवचना के विरुद्ध तीव्र और कटु अभियान बन जाता है। इस प्रकार दुखान्त सघर्ष कई दिशाओं में प्रभावित होता है जो नाटकीय सकलन के सिद्धान्त का अतिक्रमण है परन्तु कुल मिला कर रवीन्द्रनाथ के इससे पहले के नाटको से यह अधिक अच्छा नाटक बन पड़ा है।

रवीन्द्रनाथ की बहुमुखी प्रतिभा का परिचय उन अनेक हास्य-स्केचो द्वारा मिलता है जो अपूर्व शब्द-सामर्थ्य और कल्पना तथा वाक्-पटुता के कारण केवल प्रहसन के स्तर से बहुत ऊँचे उठ गये हैं। 'वैकुण्ठेर खाता' (१८९६) में एक ऐसे वृद्ध मनुष्य की मनोरंजक कमजोरियों का वर्णन है जो अपने मित्रों और परिचितों को अपने लेखक होने के विषय में बड़-चढ़ कर बताया करता है। यह मित्र और परिचित-जन उसकी कृतियों की प्रशंसा इसलिए किया करते हैं क्योंकि उसके द्वारा प्रदत्त धन के सहारे वे मौज करते हैं। उसका भाई अविनाश अपने भाई की कमजोरी की कठोर आलोचना करता है परन्तु वह स्वयं एक अन्य दुर्बलता का शिकार हो जाता है—अपनी प्रेमिका के कोमल व्यवहार का काल्पनिक एवं विशद वर्णन। उसके भाई के चतुर मित्र अविनाश की भी दुर्बलता का लाभ उठाते हुए उससे पैसे ऐंठते हैं। इस प्रकार उस विचित्र परिवार में विभिन्न हास्यास्पद घटनायें घटती हैं परन्तु इस सम्पूर्ण हँसी-खुशी के तले करुणा की अन्तर्धारा बहती है जो अन्ततोगत्वा हास्यात्मक तत्त्व पर विजयिनी होती है और पारिवारिक जीवन में सामान्य अवस्था पुन ले आती है। 'चिरकुमार सभा' (१९२५) एक अन्य प्रहसन है जिसमें ऐसे तरुणों का वर्णन है जिन्होंने ब्रह्मचर्य का व्रत ले रखा है परन्तु जो बहुत शीघ्र नारी के आकर्षण-जाल में उलझ जाते हैं। इस उलझन तक पहुँचाते हुये नाटककार ने मुक्त हास्य और सूक्ष्म वाक्-चातुर्य का परिचय दिया है। साथ ही जीवन के प्रति उत्साह और वार्त्तालाप की चतुरता का भी अच्छा दिग्दर्शन होता है। 'शेष रक्षा' (१९२८) में तीन विवाहो को दिखाया गया है, विवाह होने के पहले विवाहेच्छुको के मार्ग में विभिन्न प्रकार की बाधायें या भ्रम उपस्थित होते हैं, अनेक हास्यास्पद घटनायें घटती हैं जिनके अन्तर्गत छद्मवेश की घटना भी है परन्तु अन्त में सब बाधाओं की समाप्ति प्रसन्नतापूर्वक हो जाती है। इन सभी सुखान्त नाटको की विशेषता चरित्र-चित्रण अथवा जीवन-दर्शन में नहीं है बल्कि शैली के सौंदर्य, उल्लासपूर्ण व्यंग, जीवन के प्रति आस्था और उस वाक्-पटुता में है जो हमें कुछ क्षणों के लिये जीवन के कठोर यथार्थ से दूर ले जाती है।

जाता है। दो विरोधी जीवन-दर्शनो के बीच सघर्ष के वजाय वह दम्भ और प्रवचना के विरुद्ध तीव्र और कटु अभियान बन जाता है। इस प्रकार दुखान्त सघर्ष कई दिशाओं में प्रभावित होता है जो नाटकीय सकलन के सिद्धान्त का अतिक्रमण है परन्तु कुल मिला कर रवीन्द्रनाथ के इससे पहले के नाटको से यह अधिक अच्छा नाटक बन पड़ा है।

रवीन्द्रनाथ की बहुमुखी प्रतिभा का परिचय उन अनेक हास्य-स्केचो द्वारा मिलता है जो अपूर्व शब्द-सामर्थ्य और कल्पना तथा वाक्-पटुता के कारण केवल प्रहसन के स्तर से बहुत ऊँचे उठ गये हैं। 'वैकुण्ठेर खाता' (१८९६) में एक ऐसे वृद्ध मनुष्य की मनोरंजक कमजोरियों का वर्णन है जो अपने मित्रों और परिचितों को अपने लेखक होने के विषय में बढ-चढ कर बताया करता है। यह मित्र और परिचित-जन उसकी कृतियों की प्रशंसा इसलिए किया करते हैं क्योंकि उसके द्वारा प्रदत्त धन के सहारे वे मौज करते हैं। उसका भाई अविनाश अपने भाई की कमजोरी की कठोर आलोचना करता है परन्तु वह स्वयं एक अन्य दुर्बलता का शिकार हो जाता है—अपनी प्रेमिका के कोमल व्यवहार का काल्पनिक एवं विशद वर्णन। उसके भाई के चतुर मित्र अविनाश की भी दुर्बलता का लाभ उठाते हुए उससे पैसे ऐंठते हैं। इस प्रकार उस विचित्र परिवार में विभिन्न हास्यास्पद घटनायें घटती हैं परन्तु इस सम्पूर्ण हँसी-खुशी के तले करुणा की अन्तर्धारा बहती है जो अन्ततोगत्वा हास्यात्मक तत्त्व पर विजयिनी होती है और पारिवारिक जीवन में सामान्य अवस्था पुन ले आती है। 'चिरकुमार सभा' (१९२५) एक अन्य प्रहसन है जिसमें ऐसे तरुणों का वर्णन है जिन्होंने ब्रह्मचर्य का व्रत ले रखा है परन्तु जो बहुत शीघ्र नारी के आकर्षण-जाल में उलझ जाते हैं। इस उलझन तक पहुँचाते हुये नाटककार ने मुक्त हास्य और सूक्ष्म वाक्-चातुर्य का परिचय दिया है। साथ ही जीवन के प्रति उत्साह और वार्त्तालाप की चतुरता का भी अच्छा दिग्दर्शन होता है। 'शेष रक्षा' (१९२८) में तीन विवाहो को दिखाया गया है, विवाह होने के पहले विवाहेच्छुको के मार्ग में विभिन्न प्रकार की बाधायें या भ्रम उपस्थित होते हैं, अनेक हास्यास्पद घटनायें घटती हैं जिनके अन्तर्गत छद्मवेश की घटना भी है परन्तु अन्त में सब बाधाओं की समाप्ति प्रसन्नतापूर्वक हो जाती है। इन सभी सुखान्त नाटको की विशेषता चरित्र-चित्रण अथवा जीवन-दर्शन में नहीं है बल्कि शैली के सौंदर्य, उल्लासपूर्ण व्यंग, जीवन के प्रति आस्था और उस वाक्-पटुता में है जो हमें कुछ क्षणों के लिये जीवन के कठोर यथार्थ से दूर ले जाती है।

प्रभावशाली है। इसमें वर्णित विषय है दिव्य सत्ता के विचार की गभीर सत्यता एवं अनुच्छेदनीय रहस्यात्मकता। उस सत्ता की अनुभूति के लिए मानवात्मा के प्रयास को नाटक में पूरे आवेग और अन्तर्द्वन्द्व के साथ व्यक्त किया गया है, और ऐसे पात्रों द्वारा जो यद्यपि गभीर आध्यात्मिक सत्यो को प्रतिबिम्बित करते हैं, तथापि नितात सजीव हैं। नाटक में आध्यात्मिक भावना को सजीव यथार्थ से आच्छादित करके प्रस्तुत किया गया है और आत्मा के द्वन्द्व को अतर्निहित सूक्ष्मता या विचार से पृथक् रूप में विशद नाटकीय अपील के साथ, बाह्य क्रिया-कलाप द्वारा व्यक्त किया गया है। राजा के चरित्र में सौंदर्य और उदात्तता, सुकुमारता और सभ्रम और समय-समय पर भयोत्पादकता, और विभिन्न विरोधी गुणों का सामंजस्य दिखाया गया है। रानी सुदर्शना एक विचार मात्र नहीं हैं जो किसी छाया-चित्रण के पीछे दौड़ रही हो। वह मनमानी करने वाली हठीली नारी है जो अपनी कमनीय काया के प्रति सजग है, अपने प्रियतम राजा के प्रति उसकी उदासीनता पर क्षुब्ध है और शान्त, आलोकित अन्तर्दर्शन की स्थिति तक पहुँचने के लिए उसे नर्क और ज्वाला से गुजरना होता है। काचिराज एक दृढचेता एवं आत्म-निर्भर व्यक्ति है जो जीवन में ईश्वर के स्थान की उपेक्षा करता है और जिस वस्तु की भी इच्छा उसके हृदय में जागती है उसे ही प्राप्त करने के लिए कोई भी उपाय करने को तत्पर रहता है। वह अन्ततोगत्वा पराजित होता है, पर अपमानित नहीं। उसमें प्रतीकात्मक और यथार्थ गुणों का अच्छा समन्वय हुआ है और रवीन्द्रनाथ के प्रतीक-नाटकों में आध्यात्मिक यथार्थ के विरुद्ध युद्ध छेड़ने वाले चरित्रों में उसका चित्रण सबसे अधिक सुगठित हुआ है। वसंत का उल्लास सम्पूर्ण नाटक पर छाया रहता है और आध्यात्मिक आकाशाओं को जीवन एवं मानवीय उल्लास से अभिषिक्त कर देता है। इसमें वर्णित ठाकुर दा का चरित्र अप्रासंगिक नहीं है। वह दिव्य सत्ता का प्रवक्ता और सन्देशवाहक है और नाटक के गीत नाटकीय उल्लास एवं गत्यात्मकता को भी व्यक्त करने वाले हैं।

‘अचलायतन’ (१९११) प्रतीक-नाटक अधिक न होकर रूपक है और इसमें आध्यात्मिक भावनाओं की गीतात्मक अभिव्यक्ति न होकर इसका स्वर व्यंग्यात्मक अधिक है। इसमें हिन्दू धर्म के उन पुराने रीति-रिवाजों और कर्मकाण्ड पर रवीन्द्रनाथ ने व्यंग किया है जो अर्थहीन तितिक्षा द्वारा मानवात्मा का पथ रुद्ध कर देते हैं और उसे यथार्थ जीवन प्रवाह के सस्पर्श से प्रथक् कर देते हैं। चरित्रों में केवल कुछ उन प्रत्यक्ष गुणों और स्पष्ट प्रवृत्तियों का समावेश है जो धार्मिक कट्टरता या अन्धविश्वास अपनाने वालों में पाई जाती हैं, लेकिन ये यथार्थ गुण नहीं कहे जा सकते। गुरु में, जिसके आगमन की प्रतीक्षा बड़ी आशा और रहस्यात्मकता के साथ की जाती है, दिव्यत्व का कोई अंश नहीं मिलता। विभिन्न लोगों के लिए वह विभिन्न रूपों में सम्मुख

प्रभावशाली है। इसमें वर्णित विषय है दिव्य सत्ता के विचार की गभीर सत्यता एवं अनुच्छेदनीय रहस्यात्मकता। उस सत्ता की अनुभूति के लिए मानवात्मा के प्रयास को नाटक में पूरे आवेग और अन्तर्द्वन्द्व के साथ व्यक्त किया गया है, और ऐसे पात्रों द्वारा जो यद्यपि गभीर आध्यात्मिक सत्यो को प्रतिबिम्बित करते हैं, तथापि नितात सजीव हैं। नाटक में आध्यात्मिक भावना को सजीव यथार्थ से आच्छादित करके प्रस्तुत किया गया है और आत्मा के द्वन्द्व को अतर्निहित सूक्ष्मता या विचार से पृथक् रूप में विशद नाटकीय अपील के साथ, बाह्य क्रिया-कलाप द्वारा व्यक्त किया गया है। राजा के चरित्र में सौंदर्य और उदात्तता, सुकुमारता और सभ्रम और समय-समय पर भयोत्पादकता, और विभिन्न विरोधी गुणों का सामंजस्य दिखाया गया है। रानी सुदर्शना एक विचार मात्र नहीं हैं जो किसी छाया-चित्रण के पीछे दौड़ रही हो। वह मनमानी करने वाली हठीली नारी है जो अपनी कमनीय काया के प्रति सजग है, अपने प्रियतम राजा के प्रति उसकी उदासीनता पर क्षुब्ध है और शान्त, आलोकित अन्तर्दर्शन की स्थिति तक पहुँचने के लिए उसे नर्क और ज्वाला से गुजरना होता है। काचिराज एक दृढचेता एवं आत्म-निर्भर व्यक्ति है जो जीवन में ईश्वर के स्थान की उपेक्षा करता है और जिस वस्तु की भी इच्छा उसके हृदय में जागती है उसे ही प्राप्त करने के लिए कोई भी उपाय करने को तत्पर रहता है। वह अन्ततोगत्वा पराजित होता है, पर अपमानित नहीं। उसमें प्रतीकात्मक और यथार्थ गुणों का अच्छा समन्वय हुआ है और रवीन्द्रनाथ के प्रतीक-नाटकों में आध्यात्मिक यथार्थ के विरुद्ध युद्ध छेड़ने वाले चरित्रों में उसका चित्रण सबसे अधिक सुगठित हुआ है। वसंत का उल्लास सम्पूर्ण नाटक पर छाया रहता है और आध्यात्मिक आकाशाओं को जीवन एवं मानवीय उल्लास से अभिषिक्त कर देता है। इसमें वर्णित ठाकुर दा का चरित्र अप्रासंगिक नहीं है। वह दिव्य सत्ता का प्रवक्ता और सन्देशवाहक है और नाटक के गीत नाटकीय उल्लास एवं गत्यात्मकता को भी व्यक्त करने वाले हैं।

‘अचलायतन’ (१९११) प्रतीक-नाटक अधिक न होकर रूपक है और इसमें आध्यात्मिक भावनाओं की गीतात्मक अभिव्यक्ति न होकर इसका स्वर व्यंग्यात्मक अधिक है। इसमें हिन्दू धर्म के उन पुराने रीति-रिवाजों और कर्मकाण्ड पर रवीन्द्रनाथ ने व्यंग किया है जो अर्थहीन तितिक्षा द्वारा मानवात्मा का पथ रुद्ध कर देते हैं और उसे यथार्थ जीवन प्रवाह के सस्पर्श से प्रथक् कर देते हैं। चरित्रों में केवल कुछ उन प्रत्यक्ष गुणों और स्पष्ट प्रवृत्तियों का समावेश है जो धार्मिक कट्टरता या अन्धविश्वास अपनाने वालों में पाई जाती हैं, लेकिन ये यथार्थ गुण नहीं कहे जा सकते। गुरु में, जिसके आगमन की प्रतीक्षा बड़ी आशा और रहस्यात्मकता के साथ की जाती है, दिव्यत्व का कोई अंश नहीं मिलता। विभिन्न लोगों के लिए वह विभिन्न रूपों में सम्मुख

जिनमें प्रतीको द्वारा कवि ने आज के विश्व की आर्थिक और राजनीतिक अवस्था के प्रति अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त की है। पहले नाटक में साम्राज्यवादी शोषण के क्षेत्र को बढ़ाने के लिये विज्ञान और यन्त्रों के दुरुपयोग को और उस अमानुषिक निर्दयता के विरुद्ध भावना और मानवीयता के स्तर पर मानवात्मा के विरोध को व्यक्त किया गया है। मशीन के अत्याचार को विभूति के चरित्र के माध्यम से व्यक्त किया गया है। विभूति यन्त्र-वेत्ता है जिसे जनप्रिय शासक के प्रतिस्पर्धी के रूप में राज भी कहा जाता है। मानवात्मा के विरोध को अभिजित के चरित्र द्वारा व्यक्त किया गया है। अभिजित राजकुमार है जो यन्त्र में दोष का पता लगा कर जन-प्रवाह को शिवतराई की जनता के लिए मुक्त कर देता है लेकिन इस क्रम में स्वयं डूब जाता है। इसी भावना की अभिव्यक्ति घनंजय वैरागी के चरित्र द्वारा हुई है। वह गांधीवादी है और शोषण के विरुद्ध सविनय अवज्ञा का प्रयोग करता है। पुराने समय की हिन्दू राज्य-व्यवस्था और शासन के वातावरण में प्रायः उच्च नैतिक घरातल पर ब्रिटिश साम्राज्यवाद के विरुद्ध चलने वाले राष्ट्रीय संघर्ष की प्रतिध्वनि सुनने को मिलती है। नाटक में प्राचीन ढाँचे में आधुनिक भावना सन्निविष्ट की गई है। सन्ध्यावकाश के धूमिल प्रकाश में अशुभ यन्त्र विशालकाय और भयावह दैत्य के समान स्थापित है। शिव का प्राचीन मंदिर उसकी विशालता में दब गया है। शिव की स्तुति के मन्त्रोच्चारण द्वारा यन्त्राधिकृत विश्व में धर्म की सत्ता और शक्ति की अपराजेयता मकेतित है। नाटक में मानव की आवाज़ कई रूपों में गूँजती है। कभी हृदयवेधी क्रन्दन में, कभी मूक नैराश्य और असफल प्रतिरोध में, क्रान्तिकारी भावना के सहसा विस्फोट और भयावह चेतावनियों में, और अततोगत्वा अत्याचार की शान्त स्वीकृति एवं भाग्य की आकस्मिकता से ऊँचे उठने के प्रयत्न-स्वरूप निर्वेद, दार्शनिक उड़ान में। इस नाटक में हम अनेक स्वरों का समवेत गुंजन और भावनाओं की बहुविध झंकार सुनते हैं जिसके मध्य प्रमुख विचार—अर्थात् मानव की दासता के अंत के लिए आत्म-विसर्जन—उतना स्पष्ट नहीं है जितना होना चाहिए था।

‘रक्त करवी’ कहीं अधिक सूक्ष्म नाटक है और जीवन में गहराई तक प्रवेश करता है। इसमें तरुणार्थ और सौन्दर्य का प्रतिरोध व्यक्त है। यह शैतान की पूजा के विरुद्ध है, यह ऐसे जीवन का चित्रण है जिसे पूँजीवादी स्वार्थ की सिद्धि के लिए अनुशासित और नियमित किया गया है। यह स्वार्थ इतना गहरा और अदम्य है कि प्रायः स्वभाव ही बन गया है। नाटक में यात्रिक युग के एक राजा का चित्रण है जो अन्ध-क्रोध के राजा के समान ही है। वह एक तहखाने में रहता है, जिसमें जीवन-दायक स्वस्थ वायु का प्रवेश नहीं होता। वह लोह-जाल से घिरा है जिससे सूर्य के प्रकाश से आलोकित घरती की क्षणिक झलक उसे कभी-कभी मिलती है। राजा के

जिनमें प्रतीको द्वारा कवि ने आज के विश्व की आर्थिक और राजनीतिक अवस्था के प्रति अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त की है। पहले नाटक में साम्राज्यवादी शोषण के क्षेत्र को बढ़ाने के लिये विज्ञान और यन्त्रों के दुरुपयोग को और उस अमानुषिक निर्दयता के विरुद्ध भावना और मानवीयता के स्तर पर मानवात्मा के विरोध को व्यक्त किया गया है। मशीन के अत्याचार को विभूति के चरित्र के माध्यम से व्यक्त किया गया है। विभूति यन्त्र-वेत्ता है जिसे जनप्रिय शासक के प्रतिस्पर्धी के रूप में राज भी कहा जाता है। मानवात्मा के विरोध को अभिजित के चरित्र द्वारा व्यक्त किया गया है। अभिजित राजकुमार है जो यन्त्र में दोष का पता लगा कर जन-प्रवाह को शिवतराई की जनता के लिए मुक्त कर देता है लेकिन इस क्रम में स्वयं डूब जाता है। इसी भावना की अभिव्यक्ति घनंजय वैरागी के चरित्र द्वारा हुई है। वह गांधीवादी है और शोषण के विरुद्ध सविनय अवज्ञा का प्रयोग करता है। पुराने समय की हिन्दू राज्य-व्यवस्था और शासन के वातावरण में प्रायः उच्च नैतिक घरातल पर ब्रिटिश साम्राज्यवाद के विरुद्ध चलने वाले राष्ट्रीय संघर्ष की प्रतिध्वनि सुनने को मिलती है। नाटक में प्राचीन ढाँचे में आधुनिक भावना सन्निविष्ट की गई है। सन्ध्यावकाश के धूमिल प्रकाश में अशुभ यन्त्र विशालकाय और भयावह दैत्य के समान स्थापित है। शिव का प्राचीन मंदिर उसकी विशालता में दब गया है। शिव की स्तुति के मन्त्रोच्चारण द्वारा यन्त्राधिकृत विश्व में धर्म की सत्ता और शक्ति की अपराजेयता मकेतित है। नाटक में मानव की आवाज कई रूपों में गूँजती है। कभी हृदयवेधी क्रन्दन में, कभी मूक नैराश्य और असफल प्रतिरोध में, क्रान्तिकारी भावना के सहसा विस्फोट और भयावह चेतावनियों में, और अतंतोगत्वा अत्याचार की शान्त स्वीकृति एवं भाग्य की आकस्मिकता से ऊँचे उठने के प्रयत्न-स्वरूप निर्वेद, दार्शनिक उड़ान में। इस नाटक में हम अनेक स्वरों का समवेत गुंजन और भावनाओं की बहुविध झुंकार सुनते हैं जिसके मध्य प्रमुख विचार—अर्थात् मानव की दासता के अंत के लिए आत्म-विसर्जन—उतना स्पष्ट नहीं है जितना होना चाहिए था।

‘रक्त करवी’ कहीं अधिक सूक्ष्म नाटक है और जीवन में गहराई तक प्रवेश करता है। इसमें तरुणार्थ और सौन्दर्य का प्रतिरोध व्यक्त है। यह शैतान की पूजा के विरुद्ध है, यह ऐसे जीवन का चित्रण है जिसे पूँजीवादी स्वार्थ की सिद्धि के लिए अनुशासित और नियमित किया गया है। यह स्वार्थ इतना गहरा और अदम्य है कि प्रायः स्वभाव ही बन गया है। नाटक में यात्रिक युग के एक राजा का चित्रण है जो अन्ध-क्रूर के राजा के समान ही है। वह एक तहखाने में रहता है, जिसमें जीवन-दायक स्वस्थ वायु का प्रवेश नहीं होता। वह लोह-जाल से घिरा है जिससे सूर्य के प्रकाश से आलोकित घरती की क्षणिक झलक उसे कभी-कभी मिलती है। राजा के

फिर भी वे वास्तविक और प्राणवान हैं और उन अपरिभाषित आकाशाओं को व्यक्त करते हैं जो मानवता की जीवन-शक्तियाँ हैं ।

—६—

(२) रवीन्द्रनाथ का विवेचन करने के बाद हम फिर उसी वर्गीकरण की ओर लौटेंगे जिसका निर्देश आरम्भ में किया गया था । हम उन ऐतिहासिक नाटकों पर विचार करेंगे जो १९०५ में वग-भग आन्दोलन के फलस्वरूप बंगला साहित्य में आये । मधुसूदन ने सन् (१८६१) में कृष्णाकुमारी लिखकर ऐतिहासिक दुखान्त नाटकों का सूत्रपात किया । क्षीरोद प्रसाद विद्याविनोद ने प्रतापादित्य (१९०३) लिखकर मार्ग दिखाया । इसके बाद ही पद्मिनी (१९०६), अशोक (१९०७), चाँद बीबी (१९०७), बगलार मसनद (१९१०) और आलमगीर (१९३१) लिखे गए । इन सभी ऐतिहासिक नाटकों का उद्देश्य था देशभक्ति की भावना को जागृत करना, अत्याचारी विदेशियों के विरुद्ध घृणा जगाना और राष्ट्रीय सम्मान की रक्षार्थ जिन राष्ट्रीयताओं ने प्रतिरोध किया उनका गुण-वर्णन । उक्त उद्देश्य की पूर्ति की नाटककारों में इतनी तीव्र आकाक्षा थी कि उन्होंने ऐतिहासिक तथ्यों की सच्चाई, स्वाभाविकता के तकाजों और घटना-क्रम के सम्भावित स्वरूप तक की उपेक्षा की । नाटककारों का मुख्य उद्देश्य किसी प्रकार के स्थायी नाटकीय मूल्यों की स्थापना न होकर दर्शकों पर तात्कालिक प्रभाव डालना था । अतः इस काल के ऐतिहासिक नाटकों में आलंकारिकता, अति-नाटकीयता, नाटकीय श्रीचित्र की चिन्ता किए बिना देशभक्ति की भावना का उद्रेक करने वाले सम्वाद, भावुकता का अनियन्त्रित प्रवाह आदि बातें पाई जाती हैं । क्षीरोदप्रसाद के नाटक 'प्रतापादित्य' का बड़ा गहरा असर तत्कालीन बंगाली नवयुवकों पर पड़ा लेकिन इस नाटक में न तो चरित्र-चित्रण उत्कृष्ट कोटि का है, न ऐतिहासिक घटना-क्रम की यथार्थ पकड़ है । प्रतापादित्य में घटना-क्रम एक प्रसंग से दूसरे प्रसंग तक लड़खड़ाता हुआ निरुद्देश्य बढ़ता है और चरम सीमा तक ऐसी परिस्थितियों द्वारा पहुँचता है जो नायक के चरित्र में बद्धमूल न होकर बाह्य हैं । वह किमी भी रूप में दुखान्त नाटक का नायक नहीं है क्योंकि वह पूर्णतः घटना प्रवाह द्वारा अनुशासित है । उसकी विजया, जो मातृभूमि की प्रतीक है, देवी और मानवी का विचित्र मिश्रण है । नाटक के अन्त में कोई गहरी सम्बेदना जागृत नहीं होती क्योंकि लेखक अपनी सम्पूर्ण लेखन-क्षमता आरम्भिक भाग पर ही समाप्त कर देता है । आलमगीर क्षीरोदप्रसाद का एक बड़ा सफल नाटक है जिसमें इतिहास का स्थान चरित्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण ने लिया है । यह एक द्विविध व्यक्तित्व के विश्लेषण का नाटक है । इसमें आलमगीर और उदयपुरी बेगम के पारस्परिक मनसंघर्ष को दिखाया गया है । महान् सम्राट्

फिर भी वे वास्तविक और प्राणवान हैं और उन अपरिभाषित आकाक्षाओं को व्यक्त करते हैं जो मानवता की जीवन-शक्तियाँ हैं ।

—६—

(२) रवीन्द्रनाथ का विवेचन करने के बाद हम फिर उसी वर्गीकरण की ओर लौटेंगे जिसका निर्देश आरम्भ में किया गया था । हम उन ऐतिहासिक नाटकों पर विचार करेंगे जो १९०५ में बग-भग आन्दोलन के फलस्वरूप बंगला साहित्य में आये । मधुसूदन ने सन् (१८६१) में कृष्णाकुमारी लिखकर ऐतिहासिक दुखान्त नाटकों का सृजनापात किया । क्षीरोद प्रसाद विद्याविनोद ने प्रतापादित्य (१९०३) लिखकर मार्ग दिखाया । इसके बाद ही पद्मिनी (१९०६), अशोक (१९०७), चाँद बीबी (१९०७), बगलार मसनद (१९१०) और आलमगीर (१९३१) लिखे गए । इन सभी ऐतिहासिक नाटकों का उद्देश्य था देशभक्ति की भावना को जागृत करना, अत्याचारी विदेशियों के विरुद्ध घृणा जगाना और राष्ट्रीय सम्मान की रक्षार्थ जिन राष्ट्रीय नायकों ने प्रतिरोध किया उनका गुण-वर्णन । उक्त उद्देश्य की पूर्ति की नाटककारों में इतनी तीव्र आकाक्षा थी कि उन्होंने ऐतिहासिक तथ्यों की सच्चाई, स्वाभाविकता के तकाजों और घटना-क्रम के सम्भावित स्वरूप तक की उपेक्षा की । नाटककारों का मुख्य उद्देश्य किसी प्रकार के स्थायी नाटकीय मूल्यों की स्थापना न होकर दर्शकों पर तात्कालिक प्रभाव डालना था । अतः इस काल के ऐतिहासिक नाटकों में आलंकारिकता, अति-नाटकीयता, नाटकीय श्रीचित्र की चिन्ता किए बिना देशभक्ति की भावना का उद्रेक करने वाले सम्वाद, भावुकता का अनियन्त्रित प्रवाह आदि बातें पाई जाती हैं । क्षीरोदप्रसाद के नाटक 'प्रतापादित्य' का बड़ा गहरा असर तत्कालीन बंगाली नवयुवकों पर पड़ा लेकिन इस नाटक में न तो चरित्र-चित्रण उत्कृष्ट कोटि का है, न ऐतिहासिक घटना-क्रम की यथार्थ पकड़ है । प्रतापादित्य में घटना-क्रम एक प्रसंग से दूसरे प्रसंग तक लड़खड़ाता हुआ निरुद्देश्य बढ़ता है और चरम सीमा तक ऐसी परिस्थितियों द्वारा पहुँचता है जो नायक के चरित्र में बद्धमूल न होकर बाह्य हैं । वह किमी भी रूप में दुखान्त नाटक का नायक नहीं है क्योंकि वह पूर्णतः घटना प्रवाह द्वारा अनुशासित है । उसकी विजया, जो मातृभूमि की प्रतीक है, देवी और मानवी का विचित्र मिश्रण है । नाटक के अन्त में कोई गहरी सम्बेदना जागृत नहीं होती क्योंकि लेखक अपनी सम्पूर्ण लेखन-क्षमता आरम्भिक भाग पर ही समाप्त कर देता है । आलमगीर क्षीरोदप्रसाद का एक बड़ा सफल नाटक है जिसमें इतिहास का स्थान चरित्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण ने लिया है । यह एक द्विविध व्यक्तित्व के विश्लेषण का नाटक है । इसमें आलमगीर और उदयपुरी बेगम के पारस्परिक मनसर्पण को दिखाया गया है । महान् सम्राट्

क्षण तक रहती है। वही केन्द्र बिन्दु है जिसके हृद-गिर्द सिराज के सभी शत्रु जुटते हैं और सिराज के विरुद्ध एकत्र होने वाली ऐतिहासिक शक्तियों की सख्या-वृद्धि करते हैं। ये ऐसे घरेलू शत्रु हैं जिनका महत्त्व गहनतर है और प्रतिशोध उचिततर। जवाहरा एक अतिनाटकीय चरित्र है जो ऐसे दुर्वचनो का उच्चारण करती है जिन्हें सुनना बंगाली दर्शको को प्रिय लगता है क्योंकि शाब्दिक लपट-झपट में वे खास मजा खाते हैं। तीसरा महत्त्वपूर्ण चरित्र करीम चाचा का है, जो प्रायः दार्शनिक-सा व्यक्ति है, जो समय रहते सिराज के गले में फंदा कसते हुए देखता है और उसे मैत्रीपूर्ण चेतावनी देता है, यद्यपि उसका कोई फल नहीं होता। नाटक असफल है क्योंकि उसका क्षेत्र बहुत व्यापक है और उसमें इतनी अधिक घटनाओं को एक साथ समोने का यत्न किया गया है कि नाटकीय प्रभाव नष्ट हो गया है इतिहास को भी इसमें झुठलाया गया है। काल्पनिक चरित्रों को ऐतिहासिक चरित्रों से अधिक महत्त्व दिया गया है और नाटकीय औचित्य की कीमत पर देशभक्ति की भावना को उभारा गया है। यह ऐतिहासिक नाटक न होकर अनुक्रम-नाटक अधिक है।

द्विजेन्द्रलाल राय के आगमन के साथ ऐतिहासिक नाटक अपने पूरे गौरव पर पहुँच गया। उन्होंने भी देशभक्ति की भावना का पूरा लाभ उठाया। तत्कालीन सभी नाटककारों में द्विजेन्द्रलाल ही ऐसे थे जो शेक्सपियर से पूर्णतः प्रभावित थे और पश्चात्य नाटक-रचना पद्धति से परिचित थे। यद्यपि उनका नाटकीय ढाँचा शिथिल रहता है और उसमें ठोसपन की कमी रहती है, फिर भी एक भावात्मक और कथात्मक शैली पर उनका पूरा अधिकार है और वे किसी भी भावना को सम्पूर्ण तीव्रता के साथ व्यक्त कर सकते हैं। नाटकीय प्रसंगों की उनकी पकड़ भी सूक्ष्म है। उनके चरित्र भी यद्यपि प्रायः नीरस लगते हैं, तथापि उनका अपना व्यक्तित्व होता है और वे ऐतिहासिक घटनाओं के प्रवाह में बहने वाले तिनके मात्र नहीं होते। उनके नाटक रंगमंच की दृष्टि से बड़े प्रभावोत्पादक होते थे और जब वे पहले-पहल अभिनीत हुए थे तो उनकी भावनात्मक अपील अत्यधिक तीव्र थी—उनकी उच्चकोटि की साहित्यिकता और नाटकीय गुणों के कारण आज भी उनका समादर है। ऐतिहासिक नाटकों के क्षेत्र में वे सम्भवतः अकेले ही नाटककार हैं जिन्होंने अनेक सामयिक एवमिट जाने वाली बातों के बावजूद ऐसे स्थायी तत्त्वों का समावेश किया है जिनके कारण भविष्य के लिए उनकी कृतियाँ सुरक्षित हो गई हैं। उन्होंने आने वाले नाटककारों के लिए ऐतिहासिक नाटक के रूप और पद्धति का निर्धारण भी कर दिया।

द्विजेन्द्रलाल के ऐतिहासिक नाटक हैं 'राणा प्रताप' (१९०५), 'बुगदास' (१९०६), 'मुरजहाँ' और 'मेवाड़ पतन' (१९०८), 'शाहजहाँ' (१९०९) और 'चन्द्र-

क्षण तक रहती है। वही केन्द्र बिन्दु है जिसके इर्द-गिर्द सिराज के सभी शत्रु घुटते हैं और सिराज के विरुद्ध एकत्र होने वाली ऐतिहासिक शक्तियों की सख्या-वृद्धि करते हैं। ये ऐसे घरेलू शत्रु हैं जिनका महत्त्व गहनतर है और प्रतिशोध उचिततर। जवाहरा एक अतिनाटकीय चरित्र है जो ऐसे दुर्वचनो का उच्चारण करती है जिन्हें सुनना बंगाली दर्शको को प्रिय लगता है क्योंकि शाब्दिक लपट-झपट में वे खास मजा खाते हैं। तीसरा महत्त्वपूर्ण चरित्र करीम चाचा का है, जो प्रायः दार्शनिक-सा व्यक्ति है, जो समय रहते सिराज के गले में फंदा कसते हुए देखता है और उसे मैत्रीपूर्ण चेतावनी देता है, यद्यपि उसका कोई फल नहीं होता। नाटक असफल है क्योंकि उसका क्षेत्र बहुत व्यापक है और उसमें इतनी अधिक घटनाओं को एक साथ समोने का यत्न किया गया है कि नाटकीय प्रभाव नष्ट हो गया है इतिहास को भी इसमें झुठलाया गया है। काल्पनिक चरित्रों को ऐतिहासिक चरित्रों से अधिक महत्त्व दिया गया है और नाटकीय औचित्य की कीमत पर देशभक्ति की भावना को उभारा गया है। यह ऐतिहासिक नाटक न होकर अनुक्रम-नाटक अधिक है।

द्विजेन्द्रलाल राय के आगमन के साथ ऐतिहासिक नाटक अपने पूरे गौरव पर पहुँच गया। उन्होंने भी देशभक्ति की भावना का पूरा लाभ उठाया। तत्कालीन सभी नाटककारों में द्विजेन्द्रलाल ही ऐसे थे जो शेक्सपियर से पूर्णतः प्रभावित थे और पश्चात्य नाटक-रचना पद्धति से परिचित थे। यद्यपि उनका नाटकीय ढाँचा शिथिल रहता है और उसमें ठोसपन की कमी रहती है, फिर भी एक भावात्मक और कथात्मक शैली पर उनका पूरा अधिकार है और वे किसी भी भावना को सम्पूर्ण तीव्रता के साथ व्यक्त कर सकते हैं। नाटकीय प्रसंगों की उनकी पकड़ भी सूक्ष्म है। उनके चरित्र भी यद्यपि प्रायः नीरस लगते हैं, तथापि उनका अपना व्यक्तित्व होता है और वे ऐतिहासिक घटनाओं के प्रवाह में बहने वाले तिनके मात्र नहीं होते। उनके नाटक रंगमंच की दृष्टि से बड़े प्रभावोत्पादक होते थे और जब वे पहले-पहल अभिनीत हुए थे तो उनकी भावनात्मक अपील अत्यधिक तीव्र थी—उनकी उच्चकोटि की साहित्यिकता और नाटकीय गुणों के कारण आज भी उनका समादर है। ऐतिहासिक नाटकों के क्षेत्र में वे सम्भवतः अकेले ही नाटककार हैं जिन्होंने अनेक सामयिक एव मिट जाने वाली बातों के बावजूद ऐसे स्थायी तत्वों का समावेश किया है जिनके कारण भविष्य के लिए उनकी कृतियाँ सुरक्षित हो गई हैं। उन्होंने आने वाले नाटककारों के लिए ऐतिहासिक नाटक के रूप और पद्धति का निर्धारण भी कर दिया।

द्विजेन्द्रलाल के ऐतिहासिक नाटक हैं 'राणा प्रताप' (१९०५), 'कुर्गवास' (१९०६), 'मूरजहाँ' और 'मेवाड़ पतन' (१९०८), 'शाहजहाँ' (१९०९) और 'चन्द्र-

नायक है और नैतिक नियमों की उलट-फेर के अनुभव की दृष्टि से शेक्सपियर के 'किंग लियर' का मुकाबला करता है। अन्य चरित्रों में जहाँनारा की महानता और रणजैव का विरोध करने के कारण नहीं है बल्कि इसलिए कि वह अपने पिता के दुख दर्द में साथ रहनी है। और रणजैव का चरित्र भी उत्कृष्ट हुआ है लेकिन ऐतिहासिक व्यक्ति के रूप में उसका चित्रण अधिक उभरता है और उसकी वैयक्तिकता को दबा देता है। जब-तब उसके मन की द्विविधा और अंतिम भाग में उसका अपने पिता से क्षमा याचना करना नाटककार की कल्पना से प्रसूत घटनाएँ लगती हैं, चरित्र की स्वाभाविक प्रतिक्रिया नहीं। यह प्रत्येक शाही खानदान के शाहजादों के दुर्भाग्य की घटनाओं का सकलन-सा लगता है, किसी पूर्व-निर्धारित चरम स्थिति तक पहुँचने वाला सुगठित नाटक नहीं। दारा, शुजा, सुलेमान ... सभी के अपने-अपने दुर्भाग्य हैं लेकिन इन्हें शायद ही महान् दुखान्त प्रसंग कहा जाये।

चन्द्रगुप्त में बाह्य सघर्ष का स्थान शीघ्र ही चारणक्य की आत्मा का संघर्ष ले लेता है। वस्तुतः नाटक में जो भी उथल-पुथल है वह चारणक्य के कारण होती है, और इतिहास-चक्र उसी के भावावेगों द्वारा निर्धारित मार्ग पर चलता है। पहले ही दृश्य में उत्कृष्ट नाटकीय तनाव का चित्रण है और इसे चारणक्य के अपमान और बदला लेने की प्रतिज्ञा द्वारा कायम रखा गया है। चन्द्रगुप्त कमोवेश चारणक्य की योजनाओं को कार्य रूप देने वाला यत्र मात्र है। वह चन्द्रगुप्त को अपने भाई की हत्या के लिए राजी करने के लिए उसकी माता का सहारा लेता है और राज-सत्ता को मजबूत बनाने पर सम्राट को भला बुरा कहता है। चारणक्य विशुद्ध बुद्धिवादी है। उसके लिए भावना का कोई स्थान नहीं। अतः उसे कष्टदायक आन्तरिक शून्यता का अनुभव होता है पर वह नहीं समझ पाता कि कैसे शून्यता को भरा जाय। दी काल से खोई हुई अपनी पुत्री को पाने पर उसके जीवन का क्रम बदलता है और अवरोध भावावेग उमड़ कर उसे झुको देता है। नाटक के प्रेम-प्रसंग निर्जीव और पिष्ट-पेषित हैं। चारणक्य का चरित्र नाटक के अन्य चरित्रों को दबा लेता है और हमें ऐसा लगने लगता है कि चरित्रों को सतुलित ढग से नहीं सजोया गया है। नाटक के जो भी प्रसंग चारणक्य का स्पर्श नहीं करते वे अप्रासंगिक लगते हैं और हमें ऐसा लगता है कि यदि वे चारणक्य के इर्द-गिर्द गतिमान होते तभी सार्थक होते।

द्विजेन्द्रलाल के बाद बंगाल में ऐतिहासिक नाटक का प्रवाह मद और अनुल्लेख-नीय रहा। आधुनिक नाटककारों में सचीन सेनगुप्त के 'सिराजुद्दौला' 'गैरिक पटक' 'राष्ट्र विप्लव' और 'घात्री पद्मा', महेन्द्र गुप्त के 'टोपू सुलतान' और 'रणजीतसिंह', निशिकान्त वसु के 'वगे वारगी' और योगेश चौधरी के 'दिग्विजयी' का उल्लेख किया जा

नायक है और नैतिक नियमों की उलट-फेर के अनुभव की दृष्टि से शेक्सपियर के 'किंग लियर' का मुकाबला करता है। अन्य चरित्रों में जहाँनारा की महानता और रंगजैव का विरोध करने के कारण नहीं है बल्कि इसलिए कि वह अपने पिता के दुख दर्द में साथ रहनी है। और रंगजैव का चरित्र भी उत्कृष्ट हुआ है लेकिन ऐतिहासिक व्यक्ति के रूप में उसका चित्रण अधिक उभरता है और उसकी वैयक्तिकता को दबा देता है। जब-तब उसके मन की द्विविधा और अंतिम भाग में उसका अपने पिता से क्षमा याचना करना नाटककार की कल्पना से प्रसूत घटनाएँ लगती हैं, चरित्र की स्वाभाविक प्रतिक्रिया नहीं। यह प्रत्येक शाही खानदान के शाहजादों के दुर्भाग्य की घटनाओं का सकलन-सा लगता है, किसी पूर्व-निर्धारित चरम स्थिति तक पहुँचने वाला सुगठित नाटक नहीं। दारा, शुजा, सुलेमान ... सभी के अपने-अपने दुर्भाग्य हैं लेकिन इन्हें शायद ही महान् दुखान्त प्रसंग कहा जाये।

चन्द्रगुप्त में बाह्य सघर्ष का स्थान शीघ्र ही चारणक्य की आत्मा का संघर्ष ले लेता है। वस्तुतः नाटक में जो भी उथल-पुथल है वह चारणक्य के कारण होती है, और इतिहास-चक्र उसी के भावावेगों द्वारा निर्धारित मार्ग पर चलता है। पहले ही दृश्य में उत्कृष्ट नाटकीय तनाव का चित्रण है और इसे चारणक्य के अपमान और बदला लेने की प्रतिज्ञा द्वारा कायम रखा गया है। चन्द्रगुप्त कमोवेश चारणक्य की योजनाओं को कार्य रूप देने वाला यत्र मात्र है। वह चन्द्रगुप्त को अपने भाई की हत्या के लिए राजी करने के लिए उसकी माता का सहारा लेता है और राज-सत्ता को मजबूत बनाने पर सम्राट को भला बुरा कहता है। चारणक्य विशुद्ध बुद्धिवादी है। उसके लिए भावना कोई स्थान नहीं। अतः उसे कष्टदायक आन्तरिक शून्यता का अनुभव होता है पर वह नहीं समझ पाता कि कैसे शून्यता को भरा जाय। दी काल से खोई हुई अपनी पुत्री को पाने पर उसके जीवन का क्रम बदलता है और अवरोध भावावेग उमड़ कर उसे झुको देता है। नाटक के प्रेम-प्रसंग निर्जीव और पिष्ट-पेषित हैं। चारणक्य का चरित्र नाटक के अन्य चरित्रों को दबा लेता है और हमें ऐसा लगने लगता है कि चरित्रों को सतुलित ढग से नहीं सजोया गया है। नाटक के जो भी प्रसंग चारणक्य का स्पर्श नहीं करते वे अप्रासंगिक लगते हैं और हमें ऐसा लगता है कि यदि वे चारणक्य के इर्द-गिर्द गतिमान होते तभी सार्थक होते।

द्विजेन्द्रलाल के बाद बंगाल में ऐतिहासिक नाटक का प्रवाह मद और अनुल्लेख-नीय रहा। आधुनिक नाटककारों में सचीन सेनगुप्त के 'सिराजुद्दौला' 'गैरिक पटक' 'राष्ट्र विप्लव' और 'घात्री पद्मा', महेन्द्र गुप्त के 'टोपू सुलतान' और 'रणजीतसिंह', निशिकान्त वसु के 'वगे वारगी' और योगेश चौधरी के 'दिग्विजयी' का उल्लेख किया जा

(१८६४) एक अन्य प्रसिद्ध नाटक है जिसमें एक दुखी माता की मर्मस्पर्शी वेदना है । 'पाण्डव-कौरव' (१९००) में पुराणों के एक ऐसे प्रसंग का चित्रण है जिसमें पाण्डव कृष्ण के विरुद्ध हो जाते हैं क्योंकि उन्होंने दण्डी को शरण में ले रखा है । भीम और द्रौपदी के चरित्र श्रीकृष्ण के विरुद्ध पश्चात्तापपूर्ण सकल्प-युक्त हैं वे प्रभु के विरुद्ध कोमल और प्रिय उपालम्भ-युक्त हैं । क्षीरोद विद्याविनोद कृत 'भीष्म' (१९१३) और 'नर-नारायण' (१९१६) महाभारत के युद्ध-प्रसंगों के नाटकीय रूपान्तर हैं और आज भी उनमें प्राणवत्ता और अपील है । योगेश चौधरी का नाटक 'सीता' (१९२४) एक अन्य उल्लेखनीय नाटक है जिसमें सीता-परित्याग की नैतिक समस्या को आधुनिक दृष्टिकोण से देखने का प्रयत्न है । शिशिरा भादुड़ी की महान अभिनय-कला का सहारा पाकर इस नाटक ने गहरा असर छोड़ा है और इसमें मानव-मनोभावनाओं का हृदय-द्रावक चित्रण है ।

आधुनिक काल में बँगला नाटक की कोई विशेष सफलता दृष्टिगोचर नहीं हुई है । पुराने विषयों पर जो कुछ लिखा जा सकता था लिखा जा चुका है और नये विषयों को नहीं खोजा गया । जीवन अपनी प्राचीन जड़ों से विच्छिन्न हो गया है । महान और शाश्वत आदर्श दूर जा चुके हैं । गहन सवेदनाओं का स्रोत सूख चुका है । आज हम इस क्षण से उस क्षण तक लुढ़कते-लडखड़ाते हुए बढ़ रहे हैं । हमारे जीवन की दिशा आर्थिक आवश्यकताओं द्वारा निर्दिष्ट होती है । हमें जीवन के कठोर संघर्ष का सामना करना पड़ता है । हमारा जीवन अधिकाधिक बिखरता जा रहा है— वह नये विचारों और नई सूचनाओं को ग्रहण करता जा रहा है पर उन्हें एक सुगठित सम्यक स्वरूप नहीं दे रहा है । निस्संदेह हमारे जीवन में महान्, उल्लासपूर्ण क्षण भी आते हैं । ये ऐसे अनुभूत क्षण हैं जो सामान्यतः नीरस, नियमबद्ध अस्तित्व को सहसा विश्रान्ति देते हैं । पर ये केवल आकस्मिक, असम्बद्ध उल्लास हैं जो जीवन-दर्शन नहीं बन पाते, एक व्यापक जीवन-व्यवस्था और आदर्श नहीं बन पाते । हमारे जीवनको विस्तार तो मिला है पर गहराई और भावनात्मक तीव्रता हमने खोई है । कोई समस्या, जिसका सामना हमें आज करना होता है, पाँच अंकों के नाटक की विस्तृत और सघन परिधि में कस बँध कर नहीं प्रस्तुत हो पाती । वह एकाकी के छोटे दायरे में ही आती है । यही कारण है कि हम आज छोटे दायरे के नाटकों की भरमार देख रहे हैं । ये एक से लेकर तीन अंकों तक के नाटक होते हैं । मन्मथ राय ने, जो अपेक्षाकृत तरुण नाटककार हैं, एकाकियों का एक सग्रह निकाला है जिसमें उन्हें आश्चर्यजनक सफलता मिली है एवं और अधिक आश्चर्यजनक सम्भावनाएँ निहित हैं । ये ऐसे एकाकी हैं जो रंगमंच की वजाय घड़ कमरे में खेले जा सकें, लेकिन इस

(१८६४) एक अन्य प्रसिद्ध नाटक है जिसमें एक दुखी माता की मर्मस्पर्शी वेदना है । 'पाण्डव-कौरव' (१९००) में पुराणों के एक ऐसे प्रसंग का चित्रण है जिसमें पाण्डव कृष्ण के विरुद्ध हो जाते हैं क्योंकि उन्होंने दण्डी को शरण में ले रखा है । भीम और द्रौपदी के चरित्र श्रीकृष्ण के विरुद्ध पश्चात्तापपूर्ण सकल्प-युक्त हैं वे प्रभु के विरुद्ध कोमल और प्रिय उपालम्भ-युक्त हैं । क्षीरोद विद्याविनोद कृत 'भीष्म' (१९१३) और 'नर-नारायण' (१९१६) महाभारत के युद्ध-प्रसंगों के नाटकीय रूपान्तर हैं और आज भी उनमें प्राणवत्ता और अपील है । योगेश चौधरी का नाटक 'सीता' (१९२४) एक अन्य उल्लेखनीय नाटक है जिसमें सीता-परित्याग की नैतिक समस्या को आधुनिक दृष्टिकोण से देखने का प्रयत्न है । शिशिरा भादुड़ी की महान अभिनय-कला का सहारा पाकर इस नाटक ने गहरा असर छोड़ा है और इसमें मानव-मनोभावनाओं का हृदय-द्रावक चित्रण है ।

आधुनिक काल में बँगला नाटक की कोई विशेष सफलता दृष्टिगोचर नहीं हुई है । पुराने विषयों पर जो कुछ लिखा जा सकता था लिखा जा चुका है और नये विषयों को नहीं खोजा गया । जीवन अपनी प्राचीन जड़ों से विच्छिन्न हो गया है । महान और शाश्वत आदर्श दूर जा चुके हैं । गहन सवेदनाओं का स्रोत सूख चुका है । आज हम इस क्षण से उस क्षण तक लुढ़कते-लडखड़ाते हुए बढ़ रहे हैं । हमारे जीवन की दिशा आर्थिक आवश्यकताओं द्वारा निर्दिष्ट होती है । हमें जीवन के कठोर संघर्ष का सामना करना पड़ता है । हमारा जीवन अधिकाधिक बिखरता जा रहा है— वह नये विचारों और नई सूचनाओं को ग्रहण करता जा रहा है पर उन्हें एक सुगठित सम्यक स्वरूप नहीं दे रहा है । निस्मदेह हमारे जीवन में महान्, उल्लासपूर्ण क्षण भी आते हैं । ये ऐसे अनुभूत क्षण हैं जो सामान्यतः नीरस, नियमबद्ध अस्तित्व को सहसा विश्रान्ति देते हैं । पर ये केवल आकस्मिक, असम्बद्ध उल्लास हैं जो जीवन-दर्शन नहीं बन पाते, एक व्यापक जीवन-व्यवस्था और आदर्श नहीं बन पाते । हमारे जीवन को विस्तार तो मिला है पर गहराई और भावनात्मक तीव्रता हमने खोई है । कोई समस्या, जिसका सामना हमें आज करना होता है, पाँच अकों के नाटक की विस्तृत और सघन परिधि में कस बँध कर नहीं प्रस्तुत हो पाती । वह एकाकी के छोटे दायरे में ही आती है । यही कारण है कि हम आज छोटे दायरे के नाटकों की भरमार देख रहे हैं । ये एक से लेकर तीन अकों तक के नाटक होते हैं । मन्मथ राय ने, जो अपेक्षाकृत तरुण नाटककार हैं, एकाकियों का एक संग्रह निकाला है जिसमें उन्हें आश्चर्यजनक सफलता मिली है एवं और अधिक आश्चर्यजनक सम्भावनाएँ निहित हैं । ये ऐसे एकाकी हैं जो रंगमंच की वजाय वद कमरे में खेले जा सकें, लेकिन इस

असमिया नाटक

—डॉ० प्रफुल्ल गोस्वामी

असमिया नाटक का इतिहास शकरदेव (१४४६-१५५८) के नाम से सम्बद्ध 'अक्रिया नाट' प्रकार के नाटको से प्रारम्भ होता है। यह ज्ञात नहीं कि किस कारण शकरदेव ने इस प्रकार-विशेष को अपनाया। चिह्न-जात्रा का निर्माणकाल भी किंचित् विवादास्पद है। इसका कोई निश्चित प्रमाण नहीं मिलता कि उन्होंने इसका निर्माण उन्नीस वर्ष की अवस्था में किया अथवा अपनी उम लम्बी तीर्थयात्रा के पश्चात् जिसका समय १६ वीं शती का प्रारम्भ माना जाता है।

शकरदेव की इस प्रथम नाट्य-कृति के प्रदर्शन की भी बड़ी रोचक कथा है। रामचरण ठाकुर (१६००) द्वारा लिखित उनकी जीवनी से पता चलता है कि एक सन्यासी उन्हें चित्रकला की शिक्षा दिया करता था। चिह्न-जात्रा के प्रदर्शन के हेतु शकरदेव ने सातों बैकुण्ठों को पट पर चित्रित किया, नतंक तैयार किये और दवी चरित्रों के योग्य रथ और मुखौटे बनाये। यह नाटक अभी अप्राप्य है यद्यपि इस सन्त नाटककार द्वारा लिखित कोई भी महत्वपूर्ण रचना नष्ट नहीं हुई है। यदि कुछ नष्ट भी हुआ है तो भी उसके अस्तित्व के प्रमाण हमें मिलते हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि यह नाटक लिखा ही नहीं गया था क्योंकि इस नाटक का मुख्य विषय स्वर्ग और देवता थे जिन पर कथन, गीत और नृत्य द्वारा प्रकाश डाला जाता था। 'जात्रा' शब्द भी सामिप्राय है। परन्तु चित्रों का प्रयोग और "पट" शब्द हमें यम-पट्टिकाकारों का स्मरण कराते हैं जो यमपुरी के दृश्यों को पटों पर चित्रित कर आवश्यक टीका सहित प्रदर्शित किया करते थे। इस कलात्मक परम्परा के दर्शन हमें बाणभट्ट के हर्षचरित और विशाखदत्त-रचित मुद्राराक्षस जैसे महान् संस्कृत ग्रन्थों में मिलते हैं।

आगे चलकर यमपुरी के दृश्यों के प्रदर्शन की परम्परा पर राम और कृष्ण की लीलाओं का प्रभाव पड़ा जिससे राम और कृष्ण के जीवन से सम्बद्ध दृश्यों का प्राधान्य होने लगा। इस कला के लिये बगाल और उझासा के पट्टे प्रसिद्ध हैं। इनके बनाये सौ वर्ष से भी पुराने चित्र मिले हैं जिनके लिये कपड़े का कम और कागज का अधिक प्रयोग किया गया है। १० अक्टूबर १९४८ के 'दी इलस्ट्रेटिड

असमिया नाटक

—डॉ० प्रफुल्ल गोस्वामी

असमिया नाटक का इतिहास शकरदेव (१४४६-१५५८) के नाम से सम्बद्ध 'अक्रिया नाट' प्रकार के नाटको से प्रारम्भ होता है। यह ज्ञात नहीं कि किस कारण शकरदेव ने इस प्रकार-विशेष को अपनाया। चिह्न-जात्रा का निर्माणकाल भी किंचित् विवादास्पद है। इसका कोई निश्चित प्रमाण नहीं मिलता कि उन्होंने इसका निर्माण उन्नीस वर्ष की अवस्था में किया अथवा अपनी उम लम्बी तीर्थयात्रा के पश्चात् जिसका समय १६ वीं शती का प्रारम्भ माना जाता है।

शकरदेव की इस प्रथम नाट्य-कृति के प्रदर्शन की भी बड़ी रोचक कथा है। रामचरण ठाकुर (१६००) द्वारा लिखित उनकी जीवनी से पता चलता है कि एक सन्यासी उन्हें चित्रकला की शिक्षा दिया करता था। चिह्न-जात्रा के प्रदर्शन के हेतु शकरदेव ने सातों बैकुण्ठों को पट पर चित्रित किया, नतंक तैयार किये और दवी चरित्रों के योग्य रथ और मुखौटे बनाये। यह नाटक अभी अप्राप्य है यद्यपि इस सन्त नाटककार द्वारा लिखित कोई भी महत्वपूर्ण रचना नष्ट नहीं हुई है। यदि कुछ नष्ट भी हुआ है तो भी उसके अस्तित्व के प्रमाण हमें मिलते हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि यह नाटक लिखा ही नहीं गया था क्योंकि इस नाटक का मुख्य विषय स्वर्ग और देवता थे जिन पर कथन, गीत और नृत्य द्वारा प्रकाश डाला जाता था। 'जात्रा' शब्द भी सामिप्राय है। परन्तु चित्रों का प्रयोग और "पट" शब्द हमें यम-पट्टिकाकारों का स्मरण कराते हैं जो यमपुरी के दृश्यों को पटों पर चित्रित कर आवश्यक टीका सहित प्रदर्शित किया करते थे। इस कलात्मक परम्परा के दर्शन हमें बाणभट्ट के हर्षचरित और विशाखदत्त-रचित मुद्राराक्षस जैसे महान् सस्कृत ग्रन्थों में मिलते हैं।

आगे चलकर यमपुरी के दृश्यों के प्रदर्शन की परम्परा पर राम और कृष्ण की लीलाओं का प्रभाव पड़ा जिससे राम और कृष्ण के जीवन से सम्बद्ध दृश्यों का प्राधान्य होने लगा। इस कला के लिये बगाल और उड्डासा के पट्टे प्रसिद्ध हैं। इनके बनाये सौ वर्ष से भी पुराने चित्र मिले हैं जिनके लिये कपड़े का कम और कागज का अधिक प्रयोग किया गया है। १० अक्टूबर १९४८ के 'दी इलस्ट्रेटेड

सम्बन्ध में पूर्ण ज्ञान होता है। वह मगीत और नृत्य में भी पटु होता अतः यदि कहा जाये कि नाटक उसमें प्रत्यक्ष होता है, तो अनिश्चयोक्ति न होगी। शंकरदेव की मौलिकता इस बात में है कि उन्होंने न केवल जनता के सम्मुख भाषा में एक नाटक रक्खा वरन् सस्कृतेतर भारतीय रगमच पर पहले-पहल गद्य का प्रयोग किया। मभा-पण काव्यमय गद्य में होते थे जिनमें उत्तर भाग्न में प्रचलित बोली के मुहावरे का पुट रहता था। वाक्य छोटे-छोटे और सुबोध होते थे और कभी तो यथार्थ का बोध कराते थे जैसे पारिजातहरण में स्त्रियों का कलह।

नाटककार का उद्देश्य वैष्णव-धर्म का प्रचार करना है अतः उसमें चरित्र-चित्रण के लिये अधिक स्थान नहीं फिर भी वह उवाने वाला नहीं है। रुक्मिणी-हरण (लगभग १५५० ई०) और माधवदेव के पिपरायुनुगा जैसे नाटकों में चरित्र-चित्रण और हास्य का अभाव नहीं है। नाटक की कथा भागवत् और हरिवंश में ली गई है किन्तु भावुक पर दृढप्रतिज्ञ रुक्मिणी और ब्राह्मण वेदनिधि के चरित्र-चित्रण का भली-भाँति निर्वाह किया गया है। नाटक में हमें रोमांटिक कृति का सा आनन्द आता है।

ये नाटक नामघर हॉल अथवा खुले पण्डालों में सध्या को खेले जाते थे और प्रायः सारी रात चलते थे। रगमच की एक विशेषता 'आँर कापोर' अर्थात् वह पर्दा था जो रगमच पर अभिनेता के आने से पूर्व लटका दिया जाता था। अभिनेता नटुवा कहलाते थे और वे रगमच पर नृत्य करते हुये आते थे। मुखौटी का प्रयोग सदा ही होता था-विशेष रूप से ब्रह्मा, गणेश आदि देवताओं तथा वकासुर, रावण आदि दैत्यों तथा हनुमान और पक्षिराज गरुड़ के लिये। सूत्रधार शरीर पर एक प्रकार का लम्बा चोगा-सा और सिर पर पगड़ी धारण करता था। सूत्रधार का वेप और कार्य किन्हीं अंशों में ओजा-पाली नृत्य में ओजा के वेप और कार्य से मिलता-जुलता है। इस नृत्य में ओजा मानस-काव्य अथवा वैष्णव ग्रन्थों से मुद्रा-कविता का पाठ करता है और दाहना अर्थात् मुख्य पाली की सहायता से स्पष्ट करता है। एक मत यह भी प्रकट किया गया है कि सूत्रधार अकिया नाट और ओजापाली के बीच की कड़ी है। ओजा पाली अकिया नाट से पुराना है।

शंकरदेव के प्रमुख शिष्य माधवदेव ने भी कुछ ऐसे नाटकों की रचना की जो भुमुरा के नाम से प्रसिद्ध हैं। वे शंकरदेव के नाटकों की अपेक्षा सुबोध हैं और गीत-प्रधान हैं। इनमें से कुछ नाटक माधवदेव रचित नहीं प्रतीत होते। शंकरदेव ने दास्य भाव की भक्ति पर बल दिया और माधवदेव ने वात्सल्य भाव पर। अतः माधवदेव की रचनाओं में कृष्ण की बाल-लीलाओं का वर्णन अधिक मिलता है

सम्बन्ध में पूर्ण ज्ञान होता है। वह मगीत और नृत्य में भी पटु होता अतः यदि कहा जाये कि नाटक उसमें प्रत्यक्ष होता है, तो अनिश्चयोक्ति न होगी। शंकरदेव की मौलिकता इस बात में है कि उन्होंने न केवल जनता के सम्मुख भाषा में एक नाटक रक्खा वरन् सस्कृतेतर भारतीय रगमच पर पहले-पहल गद्य का प्रयोग किया। मभा-पण काव्यमय गद्य में होते थे जिनमें उत्तर भाग्न में प्रचलित बोली के मुहावरे का पुट रहता था। वाक्य छोटे-छोटे और सुबोध होते थे और कभी तो यथार्थ का बोध कराते थे जैसे पारिजातहरण में स्त्रियों का कलह।

नाटककार का उद्देश्य वैष्णव-धर्म का प्रचार करना है अतः उसमें चरित्र-चित्रण के लिये अधिक स्थान नहीं फिर भी वह उवाने वाला नहीं है। रुक्मिणी-हरण (लगभग १५५० ई०) और माधवदेव के पिपरायुनुगा जैसे नाटकों में चरित्र-चित्रण और हास्य का अभाव नहीं है। नाटक की कथा भागवत् और हरिवंश में ली गई है किन्तु भावुक पर दृढप्रतिज्ञ रुक्मिणी और ब्राह्मण वेदनिधि के चरित्र-चित्रण का भली-भाँति निर्वाह किया गया है। नाटक में हमें रोमांटिक कृति का सा आनन्द आता है।

ये नाटक नामघर हॉल अथवा खुले पण्डालों में सध्या को खेले जाते थे और प्रायः सारी रात चलते थे। रगमच की एक विशेषता 'आँर कापोर' अर्थात् वह पर्दा था जो रगमच पर अभिनेता के आने से पूर्व लटका दिया जाता था। अभिनेता नटुवा कहलाते थे और वे रगमच पर नृत्य करते हुये आते थे। मुखौटी का प्रयोग सदा ही होता था-विशेष रूप से ब्रह्मा, गणेश आदि देवताओं तथा वकासुर, रावण आदि दैत्यों तथा हनुमान और पक्षिराज गरुड़ के लिये। सूत्रधार शरीर पर एक प्रकार का लम्बा चोगा-सा और सिर पर पगड़ी धारण करता था। सूत्रधार का वेप और कार्य किन्हीं अंशों में ओजा-पाली नृत्य में ओजा के वेप और कार्य से मिलता-जुलता है। इस नृत्य में ओजा मानस-काव्य अथवा वैष्णव ग्रन्थों से मुद्रा-कविता का पाठ करता है और दाहना अर्थात् मुख्य पाली की सहायता से स्पष्ट करता है। एक मत यह भी प्रकट किया गया है कि सूत्रधार अकिया नाट और ओजापाली के बीच की कड़ी है। ओजा पाली अकिया नाट से पुराना है।

शंकरदेव के प्रमुख शिष्य माधवदेव ने भी कुछ ऐसे नाटकों की रचना की जो भुमुरा के नाम से प्रसिद्ध हैं। वे शंकरदेव के नाटकों की अपेक्षा सुबोध हैं और गीत-प्रधान हैं। इनमें से कुछ नाटक माधवदेव रचित नहीं प्रतीत होते। शंकरदेव ने दास्य भाव की भक्ति पर बल दिया और माधवदेव ने वात्सल्य भाव पर। अतः माधवदेव की रचनाओं में कृष्ण की बाल-लीलाओं का वर्णन अधिक मिलता है

इसके बाद ईस्ट इण्डिया कम्पनी के शासनकाल में (१८३६-७३) आसाम के स्कूलों और न्यायालयों पर बँगला भाषा थोप दी गई। अठारहवीं शती के मध्य से ही आसाम में घरेलू फूट का सूत्रपात हो गया था। फिर वहाँ विदेशियों का आगमन हुआ और उसने परतन्त्रता की बेडियाँ पहनी। स्थानीय भाषा का ह्रास हुआ। स्वतन्त्रता के अपहरण के कारण लोग मार्ग-भ्रष्ट हुये। उन्हें अफीम की लत पड़ी। इन सब ने मिलकर देश के सांस्कृतिक जावन पर कठोर कुठाराघात किया। १८५७ तक भी असमी अपने लुप्त गौरव को पुन प्राप्त करने के स्वप्न देखते रहे पर वह मणिराम दीवान को फाँसी दे देने के साथ ही छिन्न-भिन्न हो गया। जैसे-जैसे समय बीतता गया, वहाँ के जागरूक युवक वर्ग ने यह अनुभव किया कि उन्हें परिवर्तित परिस्थितियों के अनुकूल अपने आपको ढालना चाहिये। इस नई विचारधारा को शिवसागर से अमरीकी वैपटिस्ट मिशन द्वारा प्रकाशित अरुणोदय नामक मासिक पत्र में स्थान मिला। सर्वप्रथम आधुनिक असमिया नाटक की रचना का श्रेय हेमचन्द्र बरुआ को है जिन्होंने अपनी साहित्य-साधना अरुणोदय के वातावरण में की।

यह सत्य है कि अकिया प्रकार के नाटकों को बँगाल मठों ने जीवित रखता परन्तु आधुनिकता की दृष्टि से जिसे हम नाटक कह सकते हैं, उसकी नींव हेमचन्द्र बरुआ के कानियार कीर्तन (अफीमची के लटके) से ही पड़ी। नाटक में नान्दी और प्रस्तावना नहीं है। यह पूर्णरूप से सामाजिक नाटक है और इसमें अफीम की लत से होने वाले नैतिक ह्रास का चित्र है। संक्षेप में कथा इस प्रकार है एक भले और अच्छे घराने के युवा को अफीम की लत पड़ जाती है। उसका स्वास्थ्य चौपट हो जाता है। वह अपनी सारी सम्पत्ति गँवा बैठता है और अपनी गृहिणी के जेवर बेच कर खर्च चलाता है। इतना ही नहीं, वह अपनी पत्नी से अफीम का औषधि की भाँति प्रयोग करने को कहता है ताकि लत पड़ जाने के बाद वह अपनी पत्नी के जेवर और आसानी से हड़प सके। अन्त में दुर्गत हो कर वह एक जेल के अस्पताल में मर जाता है। नाटक के चार अङ्क हैं और प्रत्येक अङ्क के लगभग चार दृश्य। इसमें चरम बिन्दु नाम की कोई वस्तु तो नहीं है पर उस दृश्य में जिसमें चन्द्रप्रभा अपने पति कीर्तिकान्त को अफीम की लत ढालने के लिये धिक्कारती है, अवश्य कुछ तीखापन है। नाटककार हास्य तथा चरित्र के चित्रण में सफल रहा है। उनका गद्य यदि पैना नहीं तो अलंकार विहीन तथा स्वाभाविक अवश्य है। हेमचन्द्र बरुआ के शब्दों में, 'इस छोटे नाटक' की रचना अफीम की लत के उन कुप्रभावों पर प्रकाश डालने के लिये की गई जिन्होंने आसाम के पौरुष को खोखला कर डाला था।'

इन आधुनिक नाटकों में से अधिकांश हस्तलिखित रूप में प्रचारित किये गये। अतः इनका इतिहास बहुत स्पष्ट नहीं है। गौहाटी नगर में एक सार्वजनिक रंगमंच की

इसके बाद ईस्ट इण्डिया कम्पनी के शासनकाल में (१८३६-७३) आसाम के स्कूलों और न्यायालयों पर बँगला भाषा थोप दी गई। अठारहवीं शती के मध्य से ही आसाम में घरेलू फूट का सूत्रपात हो गया था। फिर वहाँ विदेशियों का आगमन हुआ और उसने परतन्त्रता की बेड़ियाँ पहनी। स्थानीय भाषा का ह्रास हुआ। स्वतन्त्रता के अपहरण के कारण लोग मार्ग-भ्रष्ट हुये। उन्हें अफीम की लत पड़ी। इन सब ने मिलकर देश के सांस्कृतिक जावन पर कठोर कुठाराघात किया। १८५७ तक भी असमी अपने लुप्त गौरव को पुन प्राप्त करने के स्वप्न देखते रहे पर वह मणिराम दीवान को फाँसी दे देने के साथ ही छिन्न-भिन्न हो गया। जैसे-जैसे समय बीतता गया, वहाँ के जागरूक युवक वर्ग ने यह अनुभव किया कि उन्हें परिवर्तित परिस्थितियों के अनुकूल अपने आपको ढालना चाहिये। इस नई विचारधारा को शिवसागर से अमरीकी वैपटिस्ट मिशन द्वारा प्रकाशित अरुणोदय नामक मासिक पत्र में स्थान मिला। सर्वप्रथम आधुनिक असमिया नाटक की रचना का श्रेय हेमचन्द्र बरुआ को है जिन्होंने अपनी साहित्य-साधना अरुणोदय के वातावरण में की।

यह सत्य है कि अकिया प्रकार के नाटकों को बँगला मठों ने जीवित रखता परन्तु आधुनिकता की दृष्टि से जिसे हम नाटक कह सकते हैं, उसकी नींव हेमचन्द्र बरुआ के कानियार कीर्तन (अफीमची के लटके) से ही पड़ी। नाटक में नान्दी और प्रस्तावना नहीं है। यह पूर्णरूप से सामाजिक नाटक है और इसमें अफीम की लत से होने वाले नैतिक ह्रास का चित्र है। संक्षेप में कथा इस प्रकार है एक भले और अच्छे घराने के युवा को अफीम की लत पड़ जाती है। उसका स्वास्थ्य चौपट हो जाता है। वह अपनी सारी सम्पत्ति गँवा बैठता है और अपनी गृहिणी के जेवर बेच कर खर्च चलाता है। इतना ही नहीं, वह अपनी पत्नी से अफीम का औषधि की भाँति प्रयोग करने को कहता है ताकि लत पड़ जाने के बाद वह अपनी पत्नी के जेवर और आसानी से हड़प सके। अन्त में दुर्गत हो कर वह एक जेल के अस्पताल में मर जाता है। नाटक के चार अङ्क हैं और प्रत्येक अङ्क के लगभग चार दृश्य। इसमें चरम बिन्दु नाम की कोई वस्तु तो नहीं है पर उस दृश्य में जिसमें चन्द्रप्रभा अपने पति कीर्तिकान्त को अफीम की लत ढालने के लिये धिक्कारती है, अवश्य कुछ तीखापन है। नाटककार हास्य तथा चरित्र के चित्रण में सफल रहा है। उनका गद्य यदि पैना नहीं तो अलंकार विहीन तथा स्वाभाविक अवश्य है। हेमचन्द्र बरुआ के शब्दों में, 'इस छोटे नाटक' की रचना अफीम की लत के उन कुप्रभावों पर प्रकाश डालने के लिये की गई जिन्होंने आसाम के पौरुष को खोखला कर डाला था।'

इन आधुनिक नाटकों में से अधिकांश हस्तलिखित रूप में प्रचारित किये गये। अतः इनका इतिहास बहुत स्पष्ट नहीं है। गौहाटी नगर में एक सार्वजनिक रंगमंच की

लम्बे हो गये हैं। भापा नाटक के उपयुक्त हैं और उसमें गाभीर्य तथा हास्य दोनों का पुट है।

इस हास्य रूप के अतिरिक्त वेजवरुआ का एक गभीर रूप भी है जो उनके ऐतिहासिक नाटको में मिलता है। 'चक्रध्वजसिंह' (१९१५) का विषय सत्रहवीं शती के मध्य में असमी-मुगल सघर्ष तथा गोहाटी के निकट सरायघाट के जलपोत-युद्ध में मुगल सेनानायक राजा रामसिंह की अन्तिम पराजय है। नाटक के प्रमुख पात्र जैसे आसाम-नरेश चक्रध्वजसिंह, महान असम योद्धा लाचित बरफुकन, राजा रामसिंह, शहशाह और गजेव ऐतिहासिक हैं परन्तु घटनाक्रम प्रस्तुत करने में नाटककार ने काफी स्वतंत्रता का परिचय दिया है और कुछ सहायक पात्रों का निर्माण किया है। इनमें से एक पात्र लाचित बरफुकन का पुत्र प्रिय राम है जो हेनरी चतुर्थ के विनोद प्रिय राजकुमार हॉल के सदृश ही है। गजपूरीय फॉलस्टाफ का अममिया सस्करण ही है। समग्र रूप से नाटक मनोरंजक है। गजपूरीय वाले दृश्य बहुत सजीव वन पड़े हैं।

जयमती की रचना से वेजवरुआ और अधिक लोकप्रिय हो गये। यह सत्रहवीं शती की एक राजकुमारी की जीवनी पर आधारित है। इस राजकुमारी को सत्ता-धारी नरेश ने यत्रणा दे-देकर मार डाला था क्योंकि उसने अपने फरार पति गदाधर के सवध में सूचना देने से इकार कर दिया था। नाटक वडे ही शात वातावरण में प्रारंभ होता है लेकिन शीघ्र ही भावी घटनाओं का आभास मिलने लगता है। नरेश अपने अत्याचारी और दूरदर्शी प्रधान मंत्री की सलाह से राजकुमारी को यत्रणा देता है। गदाधर जो नगा पहाड़ियों में छिपा हुआ था, यह जानकर बेचैन हो जाता है कि उसकी पत्नी उसकी खातिर कष्ट पा रही है। नरेश भय और आशका से अस्त हो जाता है। गदाधर छद्मवेप में जयमती के पास जाता है। परन्तु वह उसे गिरफ्तार नहीं होने देना चाहती क्योंकि वह इस कार्य को देश के हित में नहीं समझती। विषय नितान्त दुःखान्त है। नाटक के विशेष पात्रों में नगा कन्या डालिमी है जो गदाधर की सहायता करती है। प्रथम हृदय में शेक्सपीयर की तकनीक का प्रभाव मिलता है। इस दृश्य में दो सेवक अपने स्वामी और स्वामिनी के बारे में लम्बे स्वागत भाषणों द्वारा सूचना प्रदान करते हैं। इस पात्र के निर्माण में 'दि फूल' से प्रेरणा ली गई है। कथोपकथन प्रायः लम्बा और कुछ अनाटकीय है।

पद्मनाथ गोहाई बरुआ ने भी देशप्रेम-विषयक नाटकों की रचना की। उनका 'तचित बरफुकन' (१९१५) मुगलों की पराजय पर आधारित है। वेजवरुआ के चक्रध्वजसिंह की अपेक्षा यह ऐतिहासिक अभिलेखों के अधिक निकट है और असमी सेनानी की उन गतिविधियों पर आधारित है जिनके कारण आक्रमणकारियों

लम्बे हो गये हैं। भापा नाटक के उपयुक्त हैं और उसमें गाभीर्य तथा हास्य दोनों का पुट है।

इस हास्य रूप के अतिरिक्त वेजवरुआ का एक गभीर रूप भी है जो उनके ऐतिहासिक नाटको में मिलता है। 'चक्रध्वजसिंह' (१९१५) का विषय सत्रहवीं शती के मध्य में असमी-मुगल सघर्ष तथा गोहाटी के निकट सरायघाट के जलपोत-युद्ध में मुगल सेनानायक राजा रामसिंह की अन्तिम पराजय है। नाटक के प्रमुख पात्र जैसे आसाम-नरेश चक्रध्वजसिंह, महान असम योद्धा लाचित बरफुकन, राजा रामसिंह, शहशाह और गजेव ऐतिहासिक हैं परन्तु घटनाक्रम प्रस्तुत करने में नाटककार ने काफी स्वतंत्रता का परिचय दिया है और कुछ सहायक पात्रों का निर्माण किया है। इनमें से एक पात्र लाचित बरफुकन का पुत्र प्रिय राम है जो हेनरी चतुर्थ के विनोद प्रिय राजकुमार हॉल के सदृश ही है। गजपूरीय फॉलस्टाफ का अममिया सस्करण ही है। समग्र रूप से नाटक मनोरंजक है। गजपूरीय वाले दृश्य बहुत सजीव बन पड़े हैं।

जयमती की रचना से वेजवरुआ और अधिक लोकप्रिय हो गये। यह सत्रहवीं शती की एक राजकुमारी की जीवनी पर आधारित है। इस राजकुमारी को सत्ता-धारी नरेश ने यत्रणा दे-देकर मार डाला था क्योंकि उसने अपने फरार पति गदाधर के सवध में सूचना देने से इकार कर दिया था। नाटक बड़े ही शांत वातावरण में प्रारंभ होता है लेकिन शीघ्र ही भावी घटनाओं का आभास मिलने लगता है। नरेश अपने अत्याचारी और दूरदर्शी प्रधान मंत्री की सलाह से राजकुमारी को यत्रणा देता है। गदाधर जो नगा पहाड़ियों में छिपा हुआ था, यह जानकर बेचैन हो जाता है कि उसकी पत्नी उसकी खातिर कष्ट पा रही है। नरेश भय और आशंका से त्रस्त हो जाता है। गदाधर छद्मवेष में जयमती के पास जाता है। परन्तु वह उसे गिरफ्तार नहीं होने देना चाहती क्योंकि वह इस कार्य को देश के हित में नहीं समझती। विषय नितान्त दुःखान्त है। नाटक के विशेष पात्रों में नगा कन्या डालिमी है जो गदाधर की सहायता करती है। प्रथम हृदय में शेक्सपीयर की तकनीक का प्रभाव मिलता है। इस दृश्य में दो सेवक अपने स्वामी और स्वामिनी के बारे में लम्बे स्वागत भाषणों द्वारा सूचना प्रदान करते हैं। इस पात्र के निर्माण में 'दि फूल' से प्रेरणा ली गई है। कथोपकथन प्रायः लम्बा और कुछ अनाटकीय है।

पद्मनाथ गोहाई बरुआ ने भी देशप्रेम-विषयक नाटकों की रचना की। उनका 'तचित बरफुकन' (१९१५) मुगलों की पराजय पर आधारित है। वेजवरुआ के चक्रध्वजसिंह की अपेक्षा यह ऐतिहासिक अभिलेखों के अधिक निकट है और असमी सेनानी की उन गतिविधियों पर आधारित है जिनके कारण आक्रमणकारियों

महूरि की परम्परा को आगे बढ़ाती हैं। नाटक-रचना का प्रथम प्रयास राजखोआ ने दो दशाब्दी पूर्व ही कर लिया था। महूरि की रचना दुर्गाप्रसाद दत्त मजूमदार वरुआ ने १९०८ में की थी।

चन्द्रधर वरुआ के 'मेघनाद बध' (१९०४) में और अधिक लोचदार अतुकात छन्द के दर्शन होते हैं। इस दृष्टि से यह गोहाई वरुआ के 'गदाधरसिंह' से भी बढ़कर है। वरुआ की कृति 'भाग्य परोक्षा' गद्य-पद्यमय एक मनोरञ्जक सुखात नाटक है। इन्हीं के समकालीन दुर्गेश्वर शर्मा हैं जिन्होंने दो पौराणिक नाटकों के अतिरिक्त ऐक्सपियर के 'एज यू लाइक इट' का चन्द्रावली (१९१०) नाम से रूपान्तर किया।

इस शती की तृतीय दशाब्दी में नाटकों की परम्परा तो अक्षुण्ण रही परन्तु सामाजिक नाटकों का स्थान पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटक लेने लगे। इस अवधि में ग्रामजनो के लिये वीर रस के बँगला नाटकों का पर्याप्त रूपान्तर हुआ। इनमें से कुछ नाटकों से—जैसे राणा प्रताप, वाजीराव, सगर्मासिंह, कालापहाड़—पता चलता है कि इस प्रकार के नाटकों का असमिया के शान्त रस के नाटकों की अपेक्षा अधिक स्वागत हुआ। भाग्यवश इस थियेटरवाजी का असमिया नाटक की मूल धारा पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा। असमिया नाटककारों को काफी पहले से नाटक की वारीकियों का ज्ञान था—इसका सकेत मजूमदार वरुआ की 'गुरु-दक्षिणा' की भूमिका से मिल जाता है जिसमें नाटककार अगरेजी शब्दों के असमिया और बँगला पर्यायों पर अपने विचार प्रकट करता है। उदाहरणार्थ एक्ट और सीन के लिये वह बँगला के गर्भांक की अपेक्षा दरसन को पसन्द करते हैं।

बँगला में नव राष्ट्रवादी आन्दोलन का—जिसका आरम्भ १९०५ से माना जाता है—प्रभाव रंगमंच पर काफी पड़ा है। फलतः राष्ट्रीयता से ओत-प्रोत कई ऐतिहासिक नाटकों की रचना की गई। यह संभव है कि स्वदेशी आन्दोलन और बकिमचन्द्र तथा द्विजेन्द्रलाल राय की प्रेरणा का प्रभाव असमिया नाटककारों की चेतना पर भी पड़ा हो। लेकिन असमिया के बुरजी जो ब्रिटिश आधिपत्य के बाद लिखे जाते रहे—न केवल नाटकों की कथावस्तु के लिये बल्कि देशभक्ति के लिए भी प्रेरणा के स्रोत सिद्ध हुए। गाँधी जी के आन्दोलन ने भी राष्ट्रवादी भावनाओं को बल दिया होगा। अतः तीसरी शताब्दी में राधाकान्त सन्दिक्काइ के 'मुला-गामारु' (१९२४ अतुकान्त), नकुलचन्द्र भुइयन के 'चन्द्रकान्तसिंह' और 'वदन बरफुकन' (१९२६), देवाचन्द्र तालुकदार के 'असम-प्रतिभा' (१९२५), गणेशलाल चौधरी के 'नीलाम्बर' (दुखान्त) जैसे नाटकों की रचना होने लगी। गाभीर्य-रहित नाटकों में मित्रदेव महन्त के प्रहसन, प्रौराणिक

महूरि की परम्परा को आगे बढ़ाती हैं। नाटक-रचना का प्रथम प्रयास राजखोआ ने दो दशाब्दी पूर्व ही कर लिया था। महूरि की रचना दुर्गाप्रसाद दत्त मजूमदार वरुआ ने १९०८ में की थी।

चन्द्रधर वरुआ के 'मेघनाद बध' (१९०४) में और अधिक लोचदार अतुकात छन्द के दर्शन होते हैं। इस दृष्टि से यह गोहाई वरुआ के 'गदाधरसिंह' से भी बढ़कर है। वरुआ की कृति 'भाग्य परीक्षा' गद्य-पद्यमय एक मनोरञ्जक सुखात नाटक है। इन्हीं के समकालीन दुर्गेश्वर शर्मा हैं जिन्होंने दो पौराणिक नाटकों के अतिरिक्त ऐक्सपियर के 'एज यू लाइक इट' का चन्द्रावली (१९१०) नाम से रूपान्तर किया।

इस शती की तृतीय दशाब्दी में नाटकों की परम्परा तो अक्षुण्ण रही परन्तु सामाजिक नाटकों का स्थान पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटक लेने लगे। इस अवधि में ग्रामजनो के लिये वीर रस के बँगला नाटकों का पर्याप्त रूपान्तर हुआ। इनमें से कुछ नाटकों से—जैसे राणा प्रताप, बाजीराव, सग्रांसिंह, कालापहाड़—पता चलता है कि इस प्रकार के नाटकों का असमिया के शान्त रस के नाटकों की अपेक्षा अधिक स्वागत हुआ। भाग्यवश इस थियेटरवाजी का असमिया नाटक की मूल धारा पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा। असमिया नाटककारों को काफी पहले से नाटक की बारीकियों का ज्ञान था—इसका सकेत मजूमदार वरुआ की 'गुरु-दक्षिणा' की भूमिका से मिल जाता है जिसमें नाटककार अगरेजी शब्दों के असमिया और बँगला पर्यायों पर अपने विचार प्रकट करता है। उदाहरणार्थ एक्ट और सीन के लिये वह बँगला के गर्भांक की अपेक्षा दरसन को पसन्द करते हैं।

बँगला में नव राष्ट्रवादी आन्दोलन का—जिसका आरम्भ १९०५ से माना जाता है—प्रभाव रंगमंच पर काफी पड़ा है। फलतः राष्ट्रीयता से ओत-प्रोत कई ऐतिहासिक नाटकों की रचना की गई। यह संभव है कि स्वदेशी आन्दोलन और बकिमचन्द्र तथा द्विजेन्द्रलाल राय की प्रेरणा का प्रभाव असमिया नाटककारों की चेतना पर भी पड़ा हो। लेकिन असमिया के बुरजी जो ब्रिटिश आधिपत्य के बाद लिखे जाते रहे—न केवल नाटकों की कथावस्तु के लिये बल्कि देशभक्ति के लिए भी प्रेरणा के स्रोत सिद्ध हुए। गाँधी जी के आन्दोलन ने भी राष्ट्रवादी भावनाओं को बल दिया होगा। अतः तीसरी शताब्दी में राधाकान्त सन्दिक्काइ के 'मुला-नामार' (१९२४ अतुकान्त), नकुलचन्द्र भुइयन के 'चन्द्रकान्तसिंह' और 'वदन बरफुकन' (१९२६), देवाचन्द्र तालुकदार के 'असम-प्रतिभा' (१९२५), गणेशलाल चौधरी के 'नीलाम्बर' (दुखान्त) जैसे नाटकों की रचना होने लगी। गाभीर्य-रहित नाटकों में मित्रदेव महन्त के प्रहसन, पौराणिक

में कुछ अनावश्यक दृश्य न रखे गये होते तो नाटक काफी संतुलित और सफल रहता। इसके अतिरिक्त अग्रवाल माने हुए मगीतकार थे। 'कारेगार लिगिरी' के उनके गीत भाषा के सर्वोत्तम गीतों में से हैं।

अग्रवाल ने 'लमिता' अपनी अकाल मृत्यु से कुछ समय पूर्व प्रकाशित की थी। इसमें उनकी रचना-शक्ति का और अधिक परिचय प्राप्त होता है। नाटक का घटनाक्रम १९४२ में आसाम की राजनैतिक पृष्ठभूमि पर आधारित है जैसे सैनिक आधिपत्य, जापानियों द्वारा बम-वर्षा, कांग्रेस आन्दोलन, कोहिमा मोर्चे पर आई०-एन० ए० का आगे बढ़ाने और जनता की कठिनाइयाँ। 'लमिता' एक ग्राम-बालिका है। उसकी शिक्षा-दीक्षा अधिक नहीं हुई जब वह बालिकाओं को पुलिस द्वारा यत्रणा देते हुये देखती है तो वह एक पुलिस इस्पेक्टर के हाथ से रिवाल्वर छीन लेती है। जापानी अचानक बमवर्षा करते हैं, उसमें उसका पिता मारा जाता है और सैनिक उसका गाँव उजाड़ देते हैं। एक दिन शाम को दो सैनिक उसे गिरफ्तार कर लेते हैं लेकिन एक साहसी अफसर यथासमय उसकी रक्षा कर लेता है। इस आशका से कि कहीं उसका भावी पति उसे भ्रष्टा समझकर शरण न दे, उसे एक मौजेदार के घर शरण लेनी पड़ती है पर वहाँ भी उसका जीवन दूभर हो जाता है। असहाय अवस्था में उसके पास मृत्यु के अतिरिक्त और कोई चारा नहीं रह जाता। एक दयालु मुसलमान उसे मिल जाता है और उससे अपने पास रहने का आग्रह करता है। वह एक नर्स बनकर कोहिमा मोर्चे पर जाती है जहाँ जापानी उसे गिरफ्तार कर लेते हैं। वह किसी प्रकार आई० एन० ए० में मिल जाती है और जब आई० एन० ए० आगे बढ़ती है तो वह स्वयं आगे बढ़कर झुंडा सँभालती है। उसे गोली का निशाना बना दिया जाता है। इस प्रकार वह सहर्ष देश सेवा में अपने प्राण गँवा देती है।

'लमिता' में चरित्र-चित्रण खूब बन पड़ा है। नाटककार का उद्देश्य यह दिखाना है, कि एक मामूली लड़की जो बिल्कुल आदर्शवादिनी नहीं है, कहीं तक कष्टों का सामना कर सकती है और परिस्थितियों की प्रतिकूलता में भी अपनी आत्म-शक्ति का प्रदर्शन करके असमिया जाति के सुप्त साहस और शक्ति का परिचय दे सकती है।

इसी प्रकार के दो अन्य नाटक लक्ष्मीकान्त दत्त का मुक्ति 'आभिजान' (१९५३) और सुरेन सैकिया का 'कुशल कुँवर' (१९४६) हैं। 'मुक्ति आभिजान' में १९४२ से १९४७ तक की घटनाओं का सिंहावलोकन किया गया है। दूसरे नाटक का सबब एक कांग्रेस-कार्यकर्ता से है जिसे १९४२ में विध्वसात्मक कार्यवाहियों के झूठे

में कुछ अनावश्यक दृश्य न रखे गये होते तो नाटक काफी संतुलित और सफल रहता। इसके अतिरिक्त अग्रवाल माने हुए संगीतकार थे। 'कारेगार लिगिरी' के उनके गीत भाषा के सर्वोत्तम गीतों में से हैं।

अग्रवाल ने 'लमिता' अपनी अकाल मृत्यु से कुछ समय पूर्व प्रकाशित की थी। इसमें उनकी रचना-शक्ति का और अधिक परिचय प्राप्त होता है। नाटक का घटनाक्रम १९४२ में आसाम की राजनैतिक पृष्ठभूमि पर आधारित है जैसे सैनिक आधिपत्य, जापानियों द्वारा बम-वर्षा, कांग्रेस आन्दोलन, कोहिमा मोर्चे पर आई०-एन० ए० का आगे बढ़ाने और जनता की कठिनाइयाँ। 'लमिता' एक ग्राम-बालिका है। उसकी शिक्षा-दीक्षा अधिक नहीं हुई जब वह बालिकाओं को पुलिस द्वारा यत्रणा देते हुये देखती है तो वह एक पुलिस इस्पेक्टर के हाथ से रिवाल्वर छीन लेती है। जापानी अचानक बमवर्षा करते हैं, उसमें उसका पिता मारा जाता है और सैनिक उसका गाँव उजाड़ देते हैं। एक दिन शाम को दो सैनिक उसे गिरफ्तार कर लेते हैं लेकिन एक साहसी अफसर यथासमय उसकी रक्षा कर लेता है। इस आशंका से कि कहीं उसका भावी पति उसे भ्रष्टा समझकर शरण न दे, उसे एक मौजेदार के घर शरण लेनी पड़ती है पर वहाँ भी उसका जीवन दूभर हो जाता है। असहाय अवस्था में उसके पास मृत्यु के अतिरिक्त और कोई चारा नहीं रह जाता। एक दयालु मुसलमान उसे मिल जाता है और उससे अपने पास रहने का आग्रह करता है। वह एक नर्स बनकर कोहिमा मोर्चे पर जाती है जहाँ जापानी उसे गिरफ्तार कर लेते हैं। वह किसी प्रकार आई० एन० ए० में मिल जाती है और जब आई० एन० ए० आगे बढ़ती है तो वह स्वयं आगे बढ़कर झड़ा सँभालती है। उसे गोली का निशाना बना दिया जाता है। इस प्रकार वह सहर्ष देश सेवा में अपने प्राण गँवा देती है।

'लमिता' में चरित्र-चित्रण खूब बन पड़ा है। नाटककार का उद्देश्य यह दिखाना है, कि एक मामूली लड़की जो विल्कुल आदर्शवादिनी नहीं है, कहाँ तक कष्टों का सामना कर सकती है और परिस्थितियों की प्रतिकूलता में भी अपनी आत्म-शक्ति का प्रदर्शन करके असमिया जाति के सुप्त साहस और शक्ति का परिचय दे सकती है।

इसी प्रकार के दो अन्य नाटक लक्ष्मीकान्त दत्त का मुक्ति 'आभिजान' (१९५३) और सुरेन सैकिया का 'कुशल कुँवर' (१९४६) हैं। 'मुक्ति आभिजान' में १९४२ से १९४७ तक की घटनाओं का सिंहावलोकन किया गया है। दूसरे नाटक का सबध एक कांग्रेस-कार्यकर्ता से है जिसे १९४२ में विध्वसात्मक कार्यवाहियों के झूठे

त्मक तथा गेय नाटको का सफन प्रदर्शन हो चुका है। अच्छे नाटको की रचना तभी होती है जब व्यावसायिक रूप में उनकी माँग हो। आसाम में व्यावसायिक रंगमंच का नितान्त अभाव है। परन्तु जब कभी नाटक खेला जाता है, उस पर टिकट लगा दिया जाता है। पेशेवर समय-समय पर काफी हलचल मचाते रहे हैं जैसे चौथी दशाब्दी में ब्रज शर्मा की पार्टी। ब्रज शर्मा पहले व्यक्ति हैं जो अभिनेत्रियों को रंगमंच पर लाये। नाटक शौकिया भी खेले जा रहे हैं पर नाटकीय गतिविधि निराशाजनक नहीं। यह ध्यान देने योग्य है कि सामाजिक तथा सामयिक विषयों के नाटक दिनो-दिन लोकप्रिय होते जा रहे हैं परन्तु सिनेमा के कोप से नाटक की रक्षा के लिए जनमत तैयार करने और राजकीय सरक्षण की आवश्यकता है।



त्मक तथा गेय नाटको का सफन प्रदर्शन हो चुका है। अच्छे नाटको की रचना तभी होती है जब व्यावसायिक रूप में उनकी माँग हो। आसाम में व्यावसायिक रंगमंच का नितान्त अभाव है। परन्तु जब कभी नाटक खेला जाता है, उस पर टिकट लगा दिया जाता है। पेशेवर समय-समय पर काफी हलचल मचाते रहे हैं जैसे चौथी दशाब्दी में ब्रज शर्मा की पार्टी। ब्रज शर्मा पहले व्यक्ति हैं जो अभिनेत्रियों को रंगमंच पर लाये। नाटक शौकिया भी खेले जा रहे हैं पर नाटकीय गतिविधि निराशाजनक नहीं। यह ध्यान देने योग्य है कि सामाजिक तथा सामयिक विषयों के नाटक दिनो-दिन लोकप्रिय होते जा रहे हैं परन्तु सिनेमा के कोप से नाटक की रक्षा के लिए जनमत तैयार करने और राजकीय सरक्षण की आवश्यकता है।



दर्शको में कौतूहल बना रहता है और उन का मनोरंजन होना है। किसी भी नाटक के अभिनय में ढाई-तीन घण्टे से अधिक समय नहीं लगता। इन चार रगथालाओं में से दो फटक में हैं और दो ब्रह्मपुर और पुरी में। फिर भी इन में बहुत-कुछ परिवर्तन करने की आवश्यकता है। इन में प्रकाश तथा दृश्य-विधान के आधुनिक उपकरणों का होना आवश्यक है। यह मानना पड़ेगा कि दर्शको की सख्या में पर्याप्त वृद्धि हुई है। इस का एक कारण उडिया फ़िल्मों का अभाव हो सकता है, यद्यपि उडीसा के प्रत्येक नगर में एक से अधिक सिनेमाघर हैं।

उडिया नाटक का प्रारम्भ पन्द्रहवीं शताब्दी से माना जा सकता है। कहा जाता है कि उडीसा के राजा कपिलेन्द्र देव ने “परशुराम विजय” नामक एक एकाकी नाटक लिखा था। उस के यशस्वी पौत्र राजा प्रतापरुद्र ने “अभिनव बेणीसहारम्” नामक एक और एकाकी नाटक की रचना की थी। राय रामानन्द ने भी जो उस समय दक्षिण उडीसा के शासक और श्री चैतन्य के सुप्रसिद्ध शिष्य थे “जगन्नाथ वल्लभ” नामक अनेकाकी नाटक लिखा था। अन्तर्साक्ष्य के अनुसार जब यह नाटक अभिनीत हुआ था तो उस में देवदासियों (जगन्नाथ मन्दिर की नर्तकियों) ने अभिनय किया था। कम से कम चौबीस ऐसे एकाकी नाटक भी हैं जो सरल सस्कृत में लिखे गये हैं और जिन में बीच-बीच में उडिया गीतों का समावेश किया गया है। आश्चर्य की बात है कि इन नाटकों का अभिनय बहुत ही आकर्षक सिद्ध हुआ। इन नाटकों के कथानक महाभारत, रामायण तथा अन्य भारतीय पौराणिक ग्रन्थों पर आधारित हैं। कोणाकं, पुरी तथा भुवनेश्वर के मन्दिरों के आलों में जो चित्र अंकित हैं, उन में नर्तकियों, संगीतकारों, अभिनेता-अभिनेत्रियों की ऐसी भूमिकाएँ हैं जिन्हें देख कर हृदय स्पन्दित हो उठता है। उन से दर्शक को उडिया नृत्य, नाटक तथा संगीत की उस विशिष्ट शैली का पता चलता है जो आज से छ सौ वर्ष पूर्व इस प्रदेश का गौरव थी।

सस्कृत नाटकों का स्थान उडिया लोक-नाटकों ने लिया जिन में रामलीला तथा रासलीला (द्वन्द्व नृत्य) प्राचीन तन्त्र माने जाते हैं। “दड नाट” में शिव तथा पार्वती के विवाह का वर्णन होता था। यह प्रारम्भिक प्रकार का एक मूक प्रदर्शन था। कहा जाता है कि सराह केला का “छउ” नृत्य जो अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त कर चुका है “दड नाट” का ही एक उन्नत लोक-रूप है। इस नृत्य का प्रदर्शन मुख को आवृत करके किया जाता है। इसी लिए ‘छउ’ शब्द की व्युत्पत्ति “छवि” से बताई जाती है। कुछ लोगो का यह भी विचार है कि यह छावनी शब्द से निकला है क्योंकि अपने मूल रूप में यह एक युद्ध-नृत्य था। “दड नाट” तथा “छउ”, इन दोनों

दर्शको में कौतूहल बना रहता है और उन का मनोरंजन होता है। किसी भी नाटक के अभिनय में ढाई-तीन घण्टे से अधिक समय नहीं लगता। इन चार रंगगानाओं में से दो फटक में हैं और दो ब्रह्मपुर और पुरी में। फिर भी इन में बहुत-कुछ परिवर्तन करने की आवश्यकता है। इन में प्रकाश तथा दृश्य-विधान के आधुनिक उपकरणों का होना आवश्यक है। यह मानना पड़ेगा कि दर्शको की संख्या में पर्याप्त वृद्धि हुई है। इस का एक कारण उडिया फ़िल्मों का अभाव हो सकता है, यद्यपि उड़ीसा के प्रत्येक नगर में एक से अधिक सिनेमाघर हैं।

उडिया नाटक का प्रारम्भ पन्द्रहवीं शताब्दी से माना जा सकता है। कहा जाता है कि उड़ीसा के राजा कपिलेन्द्र देव ने “परशुराम विजय” नामक एक एकाकी नाटक लिखा था। उस के यशस्वी पौत्र राजा प्रतापरुद्र ने “अभिनव बेणीसहारम्” नामक एक और एकाकी नाटक की रचना की थी। राय रामानन्द ने भी जो उम समय दक्षिण उड़ीसा के शासक और श्री चैतन्य के सुप्रसिद्ध शिष्य थे “जगन्नाथ वल्लभ” नामक अनेकाकी नाटक लिखा था। अन्तर्संक्षिप्त के अनुसार जब यह नाटक अभिनीत हुआ था तो उम में देवदासियों (जगन्नाथ मन्दिर की नर्तकियों) ने अभिनय किया था। कम से कम चौबीस ऐसे एकाकी नाटक भी हैं जो सरल संस्कृत में लिखे गये हैं और जिन में बीच-बीच में उडिया गीतों का समावेश किया गया है। आश्चर्य की बात है कि इन नाटकों का अभिनय बहुत ही आकर्षक सिद्ध हुआ। इन नाटकों के कथानक महाभारत, रामायण तथा अन्य भारतीय पौराणिक ग्रन्थों पर आधारित हैं। कोणार्क, पुरी तथा भुवनेश्वर के मन्दिरों के आलों में जो चित्र अंकित हैं, उन में नर्तकियों, संगीतकारों, अभिनेता-अभिनेत्रियों की ऐसी भूमिकाएँ हैं जिन्हें देख कर हृदय स्पन्दित हो उठता है। उन से दर्शकों को उडिया नृत्य, नाटक तथा संगीत की उस विशिष्ट शैली का पता चलता है जो आज से छ सौ वर्ष पूर्व इस प्रदेश का गौरव थी।

संस्कृत नाटकों का स्थान उडिया लोक-नाटकों ने लिया जिन में रामलीला तथा रासलीला (द्वन्द्व नृत्य) प्राचीन तन्त्र माने जाते हैं। “दड नाट” में शिव तथा पार्वती के विवाह का वर्णन होता था। यह प्रारम्भिक प्रकार का एक मूक प्रदर्शन था। कहा जाता है कि सराह केला का “छउ” नृत्य जो अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त कर चुका है “दड नाट” का ही एक उन्नत लोक-रूप है। इस नृत्य का प्रदर्शन मुख को आवृत करके किया जाता है। इसी लिए ‘छउ’ शब्द की व्युत्पत्ति “छवि” से बताई जाती है। कुछ लोगो का यह भी विचार है कि यह छावनी शब्द से निकला है क्योंकि अपने मूल रूप में यह एक युद्ध-नृत्य था। “दड नाट” तथा “छउ”, इन दोनों

दर्शको का बहुत मनोरजन होता था । उपा तथा वासती रगशालाएँ कटक में अस्थायी रूप से फूस के छप्पर देकर बनाई गई थी ।

आधुनिक उडिया नाटक का प्रारम्भ ऐतिहासिक विषयो पर लिखे गये नाटको से हुआ । रामाशकर राय का “कचि कावेरी” पहला ऐतिहासिक नाटक था जो बहुत सफल भी रहा । रामाशकर राय आधुनिक उडिया नाटक के जन्मदाता माने जाते हैं । उन्होंने चौदह नाटक लिखे जिन में दो प्रहसन तथा दो प्रगीति नाट्य भी सम्मिलित हैं उन्होंने शेक्सपियर की शैली का अनुसरण किया और गभीर भावनाओं को व्यक्त करने के लिए मुक्त छन्द का प्रयोग किया ।

१९०२ ई० में पद्मानव देव ने अपना नाटक “वाण दर्प दलन” (वाण की कन्या उपा से श्रीकृष्ण के पुत्र अनिरुद्ध के विवाह की कथा) अभिनीत करने के लिए पार्लामेण्ट मेण्ड मे एक दूसरी रगशाला की स्थापना की ।

कविभूषण घनश्याम मिश्र ने “कचन माली” नामक सामाजिक नाटक लिख कर एक मौलिक प्रयोग किया । कचन माली एक ब्राह्मण लडकी थी जिस ने शैशवावस्था में संस्कृत की शिक्षा प्राप्त की थी । सात वर्ष की आयु में उसका विवाह कर दिया गया था । तीन वर्ष बाद ही वह विधवा हो गई । इस नाटक के कथानक में इस अभागिन लडकी के जीवन के कष्टों को ही वाणी दी गई है । पंडित गोदावरीश तथा नाट्य-सम्राट अश्विनीकुमार इस युग के दो प्रसिद्ध नाटककार हैं । गोदावरीश ने ऐतिहासिक नाटक लिखे हैं, परन्तु इन्हे रंगमंच पर बहुत थोड़ी सफलता मिल सकी । इसके विपरीत अश्विनीकुमार बहुत ही लोकप्रिय नाटककार हैं क्योंकि वह बंगला गाँव के वनमाली पति द्वारा स्थापित “बगना थियेटर” में काम कर चुके हैं जहाँ उन्हें बड़ी सफलता प्राप्त हुई थी । अश्विनीकुमार का “कोणार्क” एक उत्कृष्ट नाटक माना जाता है । इसकी कहानी उस बाल शिल्पी की कहानी है जिसने इस प्रसिद्ध बौद्ध मन्दिर के निर्माण में अपने प्राणों की आहुति दे दी थी । उडिया नाटक के विकास के साथ-साथ गीति-नाट्य रासलीला का भी विकास हुआ । गोविन्दचन्द्र सूर देव ने अपनी गीति-नाट्य मञ्चली १९१७ में बनाई थी । उनके बाद मोहनसुन्दर गोस्वामी ने एक दूसरी मञ्चली बनाई । इन के गीति-नाट्यों की मुख्य विशेषता यह थी कि उनमें उडिया वैष्णव कवियों के गीत प्रस्तुत किये जाते थे । “सीता-विवाह” नामक पहली उडिया फिल्म मोहनसुन्दर ने ही बनाई । उनके उत्तराधिकारी कविचन्द्र काली चरण पट्टनायक हैं । ये आरम्भ में राधा कृष्ण की रासलीला का आयोजन करते थे । “रासलीला” “यात्रा” से भिन्न थी क्योंकि इसे रंगमंच पर अभिनीत किया जाता था और इसमें दृश्य-सज्जा का भी पूरा प्रबन्ध

दर्शको का बहुत मनोरजन होता था । उपा तथा वासती रगशालाएँ कटक में अस्थायी रूप से फूस के छप्पर देकर बनाई गई थी ।

आधुनिक उडिया नाटक का प्रारम्भ ऐतिहासिक विषयो पर लिखे गये नाटको से हुआ । रामाशकर राय का “कचि कावेरी” पहला ऐतिहासिक नाटक था जो बहुत सफल भी रहा । रामाशकर राय आधुनिक उडिया नाटक के जन्मदाता माने जाते हैं । उन्होंने चौदह नाटक लिखे जिन में दो प्रहसन तथा दो प्रगीति नाट्य भी सम्मिलित हैं उन्होंने शेक्सपियर की शैली का अनुसरण किया और गभीर भावनाओं को व्यक्त करने के लिए मुक्त छन्द का प्रयोग किया ।

१९०२ ई० में पद्मानव देव ने अपना नाटक “वाण दर्प दलन” (वाण की कन्या उपा से श्रीकृष्ण के पुत्र अनिरुद्ध के विवाह की कथा) अभिनीत करने के लिए पार्लामेण्ट मेण्ड मे एक दूसरी रगशाला की स्थापना की ।

कविभूषण घनश्याम मिश्र ने “कचन माली” नामक सामाजिक नाटक लिख कर एक मौलिक प्रयोग किया । कचन माली एक ब्राह्मण लडकी थी जिस ने शैशवावस्था में सस्कृत की शिक्षा प्राप्त की थी । सात वर्ष की आयु में उसका विवाह कर दिया गया था । तीन वर्ष बाद ही वह विधवा हो गई । इस नाटक के कथानक में इस अभागिन लडकी के जीवन के कष्टों को ही वाणी दी गई है । पंडित गोदावरीश तथा नाट्य-सम्राट अश्विनीकुमार इस युग के दो प्रसिद्ध नाटककार हैं । गोदावरीश ने ऐतिहासिक नाटक लिखे हैं, परन्तु इन्हे रगमच पर बहुत थोड़ी सफलता मिल सकी । इसके विपरीत अश्विनीकुमार बहुत ही लोकप्रिय नाटककार हैं क्योंकि वह बंगला गाँव के वनमाली पति द्वारा स्थापित “बगला थियेटर” में काम कर चुके हैं जहाँ उन्हें बड़ी सफलता प्राप्त हुई थी । अश्विनीकुमार का “कोणार्क” एक उत्कृष्ट नाटक माना जाता है । इसकी कहानी उस बाल शिल्पी की कहानी है जिसने इस प्रसिद्ध बौद्ध मन्दिर के निर्माण में अपने प्राणों की आहुति दे दी थी । उडिया नाटक के विकास के साथ-साथ गीति-नाट्य रासलीला का भी विकास हुआ । गोविन्दचन्द्र सूर देव ने अपनी गीति-नाट्य मडली १९१७ मे बनाई थी । उनके बाद मोहनसुन्दर गोस्वामी ने एक दूसरी मडली बनाई । इन के गीति-नाट्यों की मुख्य विशेषता यह थी कि उनमे उडिया वैष्णव कवियों के गीत प्रस्तुत किये जाते थे । “सीता-विवाह” नामक पहली उडिया फिल्म मोहनसुन्दर ने ही बनाई । उनके उत्तराधिकारी कविचन्द्र काली चरण पट्टनायक हैं । ये आरम्भ में राधा कृष्ण की रासलीला का आयोजन करते थे । “रासलीला” “यात्रा” से भिन्न थी क्योंकि इसे रगमच पर अभिनीत किया जाता था और इसमें दृश्य-सज्जा का भी पूरा प्रबन्ध

कालीचरण पट्टनायक के उपरान्त कई श्रेष्ठ नाटककार हुए। इनमें गोपाल छोट राय सामाजिक-राजनीतिक नाटको के लिए प्रसिद्ध हैं। उन्होंने अपने नाटक “जहर” में एक ऐसे लेखक तथा क्रान्तिकारी विचारक का चित्रण किया है जो चारों ओर नफाखोरो, चोर-बाज़ार के व्यापारियों, कांग्रेसियों और कम्युनिस्टों से घिरा हुआ है। “फेरिमा” प्रचार की दृष्टि से लिखा गया एक नाटक है। इसमें पुनर्निर्माण के कार्यों में भाग लेने के लिए गाँवों में जाकर रहने का समर्थन किया गया है। गोपाल छोट राय तथा रामचन्द्र मिश्र को नाटककार के रूप में अब बहुत लोग जानने लगे हैं। नाट्य-कला में निपुणता, पात्रों का कलात्मक रूप से चित्रण करने की योग्यता और भाविक वैदग्ध्य के कारण उन्हें बहुत विख्याति प्राप्त हुई है। गोपाल छोट राय ने अपने नाटक “पर कलम” में उड़ीसा के वर्तमान मन्त्रि मण्डल पर व्यंग्य किया है। यह नाटक १९५४ में अखिल भारतीय नाट्य-समारोह के अवसर पर नई दिल्ली में अभिनीत भी हुआ था। रामचन्द्र मिश्र “घर ससार” नामक नाटक लिखते ही प्रसिद्ध हो गये। इस नाटक के कथानक का आधार एक पारिवारिक कलह है। व्यक्तिगत स्वार्थ के त्याग और हृदय-परिवर्तन से यह कलह अन्त में समाप्त हो जाता है। “साहि पडिशा” तथा “भाई माउज” भी सफल रहे और उनका अच्छा स्वागत किया गया। उनके नाटकों की कथावस्तु और विषय मुख्य रूप से दैनिक जीवन की घटनाओं से लिए गये हैं और दृश्यों की पृष्ठभूमि अधिकतर ग्रामीण है। उनके नाटकों के पात्र सामान्य रूप से कृषक-वर्ग के हैं। उन्होंने इन का चित्रण सहानुभूति और सहृदयता के साथ किया है।

यह नहीं भूलना चाहिए कि उच्च स्तर के नाटकों का प्रदर्शन बहुत-कुछ दर्शकों पर ही निर्भर करता है। दर्शकों की रुचि जितनी उन्नत होती है, उतना ही उन्नत नाटक भी होता है। वर्तमान दर्शक प्रायः बुद्धिजीवी वर्ग के हैं। ये नाटकों को केवल दिल बहलाने का साधन समझते हैं। सस्ते हास्य, नृत्य तथा गीत का होना अभी तक आवश्यक समझा जाता है। इस की कल्पना भी नहीं की जा सकती कि कोई नाटक इन के बिना लोकप्रिय सिद्ध हो सकता है।

नाट्य-रचना का रगमच की सजावट तथा उपयुक्त पात्रों से बड़ा गहरा सम्बन्ध है। उड़िया रगमच की इतनी प्रशंसा तो अवश्य की जा सकती है कि उस ने वर्तमान काल की महत्त्वपूर्ण घटनाओं को सुव्यवस्थित ढंग से प्रस्तुत किया है। स्वाधीनता से पहले और उसके बाद भी जो घटनाएँ घटी उनकी ओर उड़िया रगमच ने पूर्ण रूप से ध्यान दिया। साम्प्रदायिक दंगे, शरणार्थियों की समस्या, राशनिंग, नफाखोरी, चोरबाज़ारी और अकाल—उड़िया रगमच पर इन सभी समस्याओं से सम्बन्धित नाटक खेले गये।

कालीचरण पट्टनायक के उपरान्त कई श्रेष्ठ नाटककार हुए। इनमें गोपाल छोट राय सामाजिक-राजनीतिक नाटको के लिए प्रसिद्ध हैं। उन्होंने अपने नाटक “जहर” में एक ऐसे लेखक तथा क्रान्तिकारी विचारक का चित्रण किया है जो चारों ओर नफाखोरो, चोर-बाज़ार के व्यापारियों, कांग्रेसियों और कम्युनिस्टों से घिरा हुआ है। “फेरिमा” प्रचार की दृष्टि से लिखा गया एक नाटक है। इसमें पुनर्निर्माण के कार्यों में भाग लेने के लिए गाँवों में जाकर रहने का समर्थन किया गया है। गोपाल छोट राय तथा रामचन्द्र मिश्र को नाटककार के रूप में अब बहुत लोग जानने लगे हैं। नाट्य-कला में निपुणता, पात्रों का कलात्मक रूप से चित्रण करने की योग्यता और मार्मिक वैदग्ध्य के कारण उन्हें बहुत विख्याति प्राप्त हुई है। गोपाल छोट राय ने अपने नाटक “पर कलम” में उड़ीसा के वर्तमान मन्त्रि मण्डल पर व्यंग्य किया है। यह नाटक १९५४ में अखिल भारतीय नाट्य-समारोह के अवसर पर नई दिल्ली में अभिनीत भी हुआ था। रामचन्द्र मिश्र “धर ससार” नामक नाटक लिखते ही प्रसिद्ध हो गये। इस नाटक के कथानक का आधार एक पारिवारिक कलह है। व्यक्तिगत स्वार्थ के त्याग और हृदय-परिवर्तन से यह कलह अन्त में समाप्त हो जाता है। “साहि पडिशा” तथा “भाई भाउज” भी सफल रहे और उनका अच्छा स्वागत किया गया। उनके नाटकों की कथावस्तु और विषय मुख्य रूप से दैनिक जीवन की घटनाओं से लिए गये हैं और दृश्यों की पृष्ठभूमि अधिकतर ग्रामीण है। उनके नाटकों के पात्र सामान्य रूप से कृषक-वर्ग के हैं। उन्होंने इन का चित्रण सहानुभूति और सहृदयता के साथ किया है।

यह नहीं भूलना चाहिए कि उच्च स्तर के नाटकों का प्रदर्शन बहुत-कुछ दर्शकों पर ही निर्भर करता है। दर्शकों की रुचि जितनी उन्नत होती है, उतना ही उन्नत नाटक भी होता है। वर्तमान दर्शक प्रायः बुद्धिजीवी वर्ग के हैं। ये नाटकों को केवल दिल बहलाने का साधन समझते हैं। सस्ते हास्य, नृत्य तथा गीत का होना अभी तक आवश्यक समझा जाता है। इस की कल्पना भी नहीं की जा सकती कि कोई नाटक इन के बिना लोकप्रिय सिद्ध हो सकता है।

नाट्य-रचना का रगमच की सजावट तथा उपयुक्त पात्रों से बड़ा गहरा सम्बन्ध है। उड़िया रगमच की इतनी प्रशंसा तो अवश्य की जा सकती है कि उसने वर्तमान काल की महत्त्वपूर्ण घटनाओं को सुव्यवस्थित ढंग से प्रस्तुत किया है। स्वाधीनता से पहले और उसके बाद भी जो घटनाएँ घटी उनकी ओर उड़िया रगमच ने पूर्ण रूप से ध्यान दिया। साम्प्रदायिक दंगे, शरणार्थियों की समस्या, राशनिंग, नफाखोरी, चोरबाज़ारी और अकाल—उड़िया रगमच पर इन सभी समस्याओं से सम्बन्धित नाटक खेले गये।

गुजराती नाटक का विकास

—प्रो० अजराय एम० देसाई

कई अन्य भारतीय भाषाओं के समान आधुनिक गुजराती नाटक का उदय भी लगभग १८५० में हुआ जब कि इस प्रदेश में आधुनिक भारतीय पुनर्स्थान का आरम्भ हुआ। भारतीय संस्कृति के अविरत प्रवाह में, आधुनिक नाटक का विकास सम्य विश्व की नाट्य-कला के इतिहास की पृष्ठभूमि में हुआ है। भारत-पाक उप-महाद्वीप में आज से २४०० वर्ष पूर्व नाटक-लेखन और अभिनय की कला न केवल अभिज्ञात थी बल्कि वर्जित भी थी। कल्पसूत्र पर भद्रबाहु स्वामी की टीका से प्रकट होता है कि तत्कालीन धर्म में नृत्य, संगीत और नाटक का निषेध था परन्तु इनका अस्तित्व अवश्य था और तपस्वी जन भी इनमें भाग लेते थे। यह नहीं कहा जा सकता कि आधुनिक ढंग की सार्वजनिक रंगशालाएँ थी या नहीं परन्तु भारत के नाट्य-शास्त्र से पहले के युग में परिष्कृत और आयोजित राजकीय रंगशालाएँ अवश्य थी। गत शताब्दी के छठे दशक में बीस-पच्चीस वर्ष के नवयुवकों ने—जिन्होंने विश्वविद्यालयों में शिक्षा भी नहीं पाई थी (बम्बई विश्वविद्यालय की स्थापना १८५७ में हुई थी)—उपलब्ध सामग्री का मथन किया और गुजराती में 'अलंकार-प्रवेश', 'रस-प्रवेश' और 'रस प्रकाश' जैसी विद्वत्तापूर्ण कृतियों की सृष्टि की। गुजराती नाटकों के प्रथम प्रकाशन के युग में पुनर्स्थान के अनुयायियों ने संस्कृत नाट्य-शास्त्र और परम्परागत छंद-शास्त्र का सोत्साह गहन अध्ययन किया।

उनका ध्यान एक और परम्परा की ओर भी आकृष्ट हुआ। दूसरी सहस्राब्दी में जब गुजरात में शुद्धतावादी मुस्लिम शक्ति का उत्थान हुआ तो साहित्यिक नाटक को राज्य की सहायता मिलनी बंद हो गयी और हेमचन्द्र के युग का साहित्यिक पुनर्स्थान ह्रासोन्मुख हो गया। कुमारपाल के राज्य के बाद किसी नाटक का अभिनय हुआ हो, इसका कोई प्रमाण नहीं मिलता। परन्तु जनसाधारण के लिए मन्दिरों में और उनके आसपास अभिनय होते रहे, उदाहरण के लिए धार्मिक पर्वों पर काशी और अयोध्या में राम और कृष्ण के जावन से सम्बन्धित नाटकों का अभिनय होता रहा। इस परम्परा का प्रसार होता रहा और देश के पश्चिमी भाग में भी यह जीवित रही और इसके कारण ये अभिनय, जो कि अंग्रेजी या ईसाई-यूरोपीय रहस्य-नाटकों के प्रतिरूप थे, होते रहे। इसी प्रकार लोक-अभिनय ने एक वृत्ति का रूप

गुजराती नाटक का विकास

—प्रो० अजराय एम० देसाई

कई अन्य भारतीय भाषाओं के समान आधुनिक गुजराती नाटक का उदय भी लगभग १८५० में हुआ जब कि इस प्रदेश में आधुनिक भारतीय पुनर्स्थान का आरम्भ हुआ। भारतीय सस्कृति के अविरत प्रवाह में, आधुनिक नाटक का विकास सम्य विश्व की नाट्य-कला के इतिहास की पृष्ठभूमि में हुआ है। भारत-पाक उप-महाद्वीप में आज से २४०० वर्ष पूर्व नाटक-लेखन और अभिनय की कला न केवल अभिज्ञात थी बल्कि वर्जित भी थी। कल्पसूत्र पर भद्रबाहु स्वामी की टीका से प्रकट होता है कि तत्कालीन धर्म में नृत्य, संगीत और नाटक का निषेध था परन्तु इनका अस्तित्व अवश्य था और तपस्वी जन भी इनमें भाग लेते थे। यह नहीं कहा जा सकता कि आधुनिक ढंग की सार्वजनिक रंगशालाएँ थी या नहीं परन्तु भारत के नाट्य-शास्त्र से पहले के युग में परिष्कृत और आयोजित राजकीय रंगशालाएँ अवश्य थी। गत शताब्दी के छठे दशक में बीस-पच्चीस वर्ष के नवयुवकों ने—जिन्होंने विश्वविद्यालयों में शिक्षा भी न पाई थी (बम्बई विश्वविद्यालय की स्थापना १८५७ में हुई थी)—उपलब्ध सामग्री का मथन किया और गुजराती में 'अलंकार-प्रवेश', 'रस-प्रवेश' और 'रस प्रकाश' जैसी विद्वत्तापूर्ण कृतियों की सृष्टि की। गुजराती नाटकों के प्रथम प्रकाशन के युग में पुनर्स्थान के अनुयायियों ने सस्कृत नाट्य-शास्त्र और परम्परागत छंद-शास्त्र का सोत्साह गहन अध्ययन किया।

उनका ध्यान एक और परम्परा की ओर भी आकृष्ट हुआ। दूसरी सहस्राब्दी में जब गुजरात में शुद्धतावादी मुस्लिम शक्ति का उत्थान हुआ तो साहित्यिक नाटक को राज्य की सहायता मिलनी बंद हो गयी और हेमचन्द्र के युग का साहित्यिक पुनर्स्थान ह्रासोन्मुख हो गया। कुमारपाल के राज्य के बाद किसी नाटक का अभिनय हुआ हो, इसका कोई प्रमाण नहीं मिलता। परन्तु जनसाधारण के लिए मन्दिरों में और उनके आसपास अभिनय होते रहे, उदाहरण के लिए धार्मिक पर्वों पर काशी और अयोध्या में राम और कृष्ण के जावन से सम्बन्धित नाटकों का अभिनय होता रहा। इस परम्परा का प्रसार होता रहा और देश के पश्चिमी भाग में भी यह जीवित रही और इसके कारण ये अभिनय, जो कि अंग्रेजी या ईसाई-यूरोपीय रहस्य-नाटकों के प्रतिरूप थे, होते रहे। इसी प्रकार लोक-अभिनय ने एक वृत्ति का रूप

दलपतराय के नाटक 'लक्ष्मी' के दस वर्ष पश्चात्, गुजरात् विद्यासभा के मुखपत्र 'बुद्धि प्रकाश' के मेधावान सम्पादक २४ वर्षीय आर० वी० दवे (१८३७-१९२३) ने अहमदाबाद से अपने नाटक 'जयकुमारी विजय' को धारावाहिक रूप में प्रकाशित किया। यह नाटक पुस्तक रूप में १८६४ में प्रकाशित हुआ। इस नाटक में न तो कौशलपूर्ण कथानक है और न ही पात्रों का चरित्र उभर पाया है परन्तु जिस उद्देश्य से यह लिखा गया था उसकी पूर्ति अवश्य हो गयी। जैसा कि लेखक ने अपनी भूमिका में लिखा है, यह नाटक साधारण बुद्धि के लोगो के लिए और लोक-नाटक 'भवाई' की अश्लीलता के प्रति विरक्ति की भावना के कारण लिखा गया है। इस नाटक में स्वतंत्र प्रेम की भावना से प्रेरित होकर नायक और नायिका कई विघ्नों को पार कर के विवाह करते हैं। १८६५ ई० में एक पारसी विद्वान नानाभाई राणिना (१८२३-१९००) ने शेक्सपियर के 'कामेडी आफ एरर्स' का 'जोडियो माईथ्रो' नाम से रूपांतर किया। यह उन नाटको की लम्बी शृंखला की पहली कड़ी थी जिनका रूपान्तर रंगमंच की आवश्यकताओं के अनुसार किया गया। इस शृंखला का सर्वोत्तम उदाहरण श्री एन० वी० ठक्कर का 'वसुन्धरा' (१९१०) है जो 'लेडी मैकबेथ' के आधार पर रचा गया और जिसका नाम 'बेधारी तलवार' भी रखा गया था।

सन् १८६८ और १८८६ के बीच पुनरुत्थान के महानतम व्यक्तित्व नर्मदाशंकर ने छह नाटक लिखे कृष्णाकुमारी, राम-जानकी-दशन, द्रौपदी-दर्शन, सीता-हरण, सार शकुन्तला और बालकृष्ण-विजय। इन शीर्षको से उनके कथानको का पता चलता है। उस समय के एक और अग्रणी-नवलराम ने—जिनका इस पुनरुत्थान में अधिक शाश्वत और सारभूत योगदान रहा है—मोलियर के नाटक 'ढाक्टर' का रूपांतर 'भटनु भोपालु' (१८६७) नाम से किया। इस नाटक में रचयिता का कौशल और भावुकता परिलक्षित होती है। सूरत के जीवन को इसका मूलाधार बनाया गया है और उस स्थान की सभी विशेषताएँ इसमें निबद्ध हैं। इनका दूसरा नाटक 'वीरमती' (१८६९) जगदेव परमार की विषयक घटनाओं पर आधारित है जिन वर्णन फार्बस ने १८५६ में अंग्रेजी की 'रासमाला' में किया है।

परन्तु गुजरात के इतिहास में अमर और रंगमंच की सामाजिक प्रतिष्ठा बढ़ाने वाला नाटक १८६५-६६ में लिखा गया, यह था 'ललिता-दुख-दर्शक' जिसके रचयिता थे 'जयकुमारी विजय' के लेखक। वे अब वम्बई में ही रहने लगे थे। 'ललिता दुख दर्शक' की विशेषता उसका सुव्यवस्थित कथानक, स्पष्ट चरित्र-चित्रण, पात्र के वर्ग या उसके गुणों के अनुकूल सभाषण और कण्ठ-गीत हैं, जिनके कारण इसे ऐतिहासिक सफलता प्राप्त हुई। हाँ, यह बात अवश्य है कि कथानक में सूक्ष्मता

दलपतराय के नाटक 'लक्ष्मी' के दस वर्ष पश्चात्, गुजरात् विद्यासभा के मुखपत्र 'बुद्धि प्रकाश' के मेधावान सम्पादक २४ वर्षीय आर० वी० दवे (१८३७-१९२३) ने अहमदाबाद से अपने नाटक 'जयकुमारी विजय' को धारावाहिक रूप में प्रकाशित किया। यह नाटक पुस्तक रूप में १८६४ में प्रकाशित हुआ। इस नाटक में न तो कौशलपूर्ण कथानक है और न ही पात्रों का चरित्र उभर पाया है परन्तु जिस उद्देश्य से यह लिखा गया था उसकी पूर्ति अवश्य हो गयी। जैसा कि लेखक ने अपनी भूमिका में लिखा है, यह नाटक साधारण बुद्धि के लोगो के लिए और लोक-नाटक 'भवाई' की अश्लीलता के प्रति विरक्ति की भावना के कारण लिखा गया है। इस नाटक में स्वतंत्र प्रेम की भावना से प्रेरित होकर नायक और नायिका कई विघ्नो को पार कर के विवाह करते हैं। १८६५ ई० में एक पारसी विद्वान नानाभाई राणिना (१८२३-१९००) ने शेक्सपियर के 'कामेडी आफ एरर्स' का 'जोडियो माईथ्रो' नाम से रूपांतर किया। यह उन नाटको की लम्बी शृंखला की पहली कड़ी थी जिनका रूपान्तर रंगमंच की आवश्यकताओं के अनुसार किया गया। इस शृंखला का सर्वोत्तम उदाहरण श्री एन० वी० ठक्कर का 'वसुन्धरा' (१९१०) है जो 'लेडी मैकबेथ' के आधार पर रचा गया और जिसका नाम 'बेधारी तलवार' भी रखा गया था।

सन् १८६८ और १८८६ के बीच पुनरुत्थान के महानतम व्यक्तित्व नर्मदाशंकर ने छह नाटक लिखे कृष्णाकुमारी, राम-जानकी-दशन, द्रौपदी-दर्शन, सीता-हरण, सार शकुन्तला और बालकृष्ण-विजय। इन शीर्षको से उनके कथानको का पता चलता है। उस समय के एक और अग्रणी-नवलराम ने—जिनका इस पुनरुत्थान में अधिक शाश्वत और सारभूत योगदान रहा है—मोलियर के नाटक 'ढाक्टर' का रूपांतर 'भटनु भोपालु' (१८६७) नाम से किया। इस नाटक में रचयिता का कौशल और भावुकता परिलक्षित होती है। सूरत के जीवन को इसका मूलाधार बनाया गया है और उस स्थान की सभी विशेषताएँ इसमें निबद्ध हैं। इनका दूसरा नाटक 'वीरमती' (१८६९) जगदेव परमार की विषयक घटनाओं पर आधारित है जिन वर्णन फार्बस ने १८५६ में अंग्रेजी की 'रासमाला' में किया है।

परन्तु गुजरात के इतिहास में अमर और रंगमंच की सामाजिक प्रतिष्ठा बढ़ाने वाला नाटक १८६५-६६ में लिखा गया, यह था 'ललिता-दुख-दर्शक' जिसके रचयिता थे 'जयकुमारी विजय' के लेखक। वे अब वम्बई में ही रहने लगे थे। 'ललिता दुख दर्शक' की विशेषता उसका सुव्यवस्थित कथानक, स्पष्ट चरित्र-चित्रण, पात्र के वर्ग या उसके गुणों के अनुकूल सभाषण और कण्ठ-गीत हैं, जिनके कारण इसे ऐतिहासिक सफलता प्राप्त हुई। हाँ, यह बात अवश्य है कि कथानक में सूक्ष्मता

‘प्रेमराय चारुमती’ में एक गर्भाङ्क का समावेश है, वह ऐसा गर्भाङ्क है जो हमें ‘उत्तर-रामचरित’ या ‘प्रियदर्शिका’ और विशेषतया ‘हैमलेट’ का स्मरण कराता है। पुरुषवा के निरुद्देश्य और करुणोत्पादक रीति से भटकते रहने का जैसा चित्र विक्रमोर्वशीय में है, उसी के आधार पर आर० दवे ने अपने नाटक ‘नलदमयती’ और ‘मदालसा ऋतुध्वज’ में वियोगिनी दमयन्ती और ऋतुध्वज का चित्रण किया है। मुख्यतः आर० दवे के प्रयत्नों का ही परिणाम था कि जिसे पहले मनोरजन का एक रूप समझा जाता था, वही गुजराती नाटक विकसित हुआ और उसमें जीवन और रगमच दोनों पर एक गम्भीर दृष्टि से विचार किया जाने लगा। बाद के युग में जब अवकाश कम और कला का स्थान अधिक, गुजराती नाटक का भेदसपन और आडम्बर कम हुआ और वह परिष्कृत हुआ। वह इसलिए कि दवे जन-साधारण की रचि के अनुसार नाटक लिखने के लिए हर तरह से तैयार थे परन्तु अभद्रता वे नहीं चाहते थे।

श्री दवे ने नाटक के विकास में जो योग दिया उसके स्वरूप और महत्त्व को आँकने के लिए हमें तत्कालीन रगमच की स्थिति पर ध्यान देना होगा जिसका वर्णन नवलराम और रमणभाई नीलकण्ठ ने किया है। उस समय कोई लिखित सम्भाषण नहीं होता था। सूत्रधार आख्यान के कुछ अंश सुनाता था और अभिनेता चुप खड़ा उसके अर्थ को समझने की चेष्टा में लीन होता था जिसे उसे गद्य में कहना होता था। लिखित नाटको में सम्भाषण क्षेत्र-विशेष की भाषा में या हिन्दी में अनुत्कुण्ठित ढंग से लिखे जाते थे और गीतों की भाषा मौलिक रहती थी। कुछ समय तक गुजराती नाटककार भी सम्भाषण हिन्दी में और गीत गुजराती में लिखते थे। आर० दवे का सतत प्रयत्न इस दिशा में रहा कि रगमच से अश्लीलता का बहिष्कार किया जाय और वही एकमात्र नाटककार थे जिन्होंने सम्पूर्ण नाटक प्रकाशित किये। यद्यपि गुजरात में आलोचना के आधुनिक मानों के आधार पर देखा जाय तो उनके नाटक उस कसौटी पर खरे नहीं उतरते, फिर भी उनके इस क्षेत्र में अग्रयायी होने के ऐतिहासिक महत्त्व को सभी स्वीकार करते हैं। नर्मद ने अपनी जीवनी में और के० एम० मुन्शी ने ‘गुजरात एण्ड इट्स लिटरेचर’ में इसे स्वीकार किया है। परन्तु उनके नाटको में भावी विकास की आधारशिला दृष्टिगोचर नहीं होती और यह कहना कठिन है कि गुजराती नाटक के रूप पर उनका प्रभाव केखुश्रू काव्राजी के अचिर-स्थायी प्रभाव से किसी प्रकार भी अधिक था जो आयु में उनसे पाँच वर्ष छोटे थे और जिन्होंने लगभग १३ नाटक लिखे जिनमें ‘बेजनामनीजे’, ‘सोराब रुस्तम’, ‘नन्दवन्नीशी’ और ‘लवकुश’ भी हैं।

दोष नाटककारों का नहीं था। शिक्षित व्यक्तियों की प्रतिभा और रचि का विकास लोकप्रिय रगमच की अपेक्षा अधिक द्रुतगति से हुआ। साहित्यिक नाटको

‘प्रेमराय चारुमती’ में एक गर्भाङ्क का समावेश है, वह ऐसा गर्भाङ्क है जो हमें ‘उत्तर-रामचरित’ या ‘प्रियदर्शिका’ और विशेषतया ‘हैमलेट’ का स्मरण कराता है। पुरुषवा के निरुद्देश्य और करुणोत्पादक रीति से भटकते रहने का जैसा चित्र विक्रमोर्वशीय में है, उसी के आधार पर आर० दवे ने अपने नाटक ‘नलदमयती’ और ‘मदालसा ऋतुध्वज’ में वियोगिनी दमयन्ती और ऋतुध्वज का चित्रण किया है। मुख्यतः आर० दवे के प्रयत्नों का ही परिणाम था कि जिसे पहले मनोरजन का एक रूप समझा जाता था, वही गुजराती नाटक विकसित हुआ और उसमें जीवन और रगमच दोनों पर एक गम्भीर दृष्टि से विचार किया जाने लगा। बाद के युग में जब अवकाश कम और कला का स्थान अधिक, गुजराती नाटक का भेदसपन और आडम्बर कम हुआ और वह परिष्कृत हुआ। वह इसलिए कि दवे जन-साधारण की रचि के अनुसार नाटक लिखने के लिए हर तरह से तैयार थे परन्तु अभद्रता वे नहीं चाहते थे।

श्री दवे ने नाटक के विकास में जो योग दिया उसके स्वरूप और महत्त्व को आँकने के लिए हमें तत्कालीन रगमच की स्थिति पर ध्यान देना होगा जिसका वर्णन नवलराम और रमणभाई नीलकण्ठ ने किया है। उस समय कोई लिखित सम्भाषण नहीं होता था। सूत्रधार आख्यान के कुछ अंश सुनाता था और अभिनेता चुप खड़ा उसके अर्थ को समझने की चेष्टा में लीन होता था जिसे उसे गद्य में कहना होता था। लिखित नाटको में सम्भाषण क्षेत्र-विशेष की भाषा में या हिन्दी में अनुत्कुण्ठित ढंग से लिखे जाते थे और गीतों की भाषा मौलिक रहती थी। कुछ समय तक गुजराती नाटककार भी सम्भाषण हिन्दी में और गीत गुजराती में लिखते थे। आर० दवे का सतत प्रयत्न इस दिशा में रहा कि रगमच से अश्लीलता का बहिष्कार किया जाय और वही एकमात्र नाटककार थे जिन्होंने सम्पूर्ण नाटक प्रकाशित किये। यद्यपि गुजरात में आलोचना के आधुनिक मानों के आधार पर देखा जाय तो उनके नाटक उस कसौटी पर खरे नहीं उतरते, फिर भी उनके इस क्षेत्र में अग्रयायी होने के ऐतिहासिक महत्त्व को सभी स्वीकार करते हैं। नर्मद ने अपनी जीवनी में और के० एम० मुन्शी ने ‘गुजरात एण्ड इट्स लिटरेचर’ में इसे स्वीकार किया है। परन्तु उनके नाटको में भावी विकास की आधारशिला दृष्टिगोचर नहीं होती और यह कहना कठिन है कि गुजराती नाटक के रूप पर उनका प्रभाव केखुश्रू काव्राजी के अचिर-स्थायी प्रभाव से किसी प्रकार भी अधिक था जो आयु में उनसे पाँच वर्ष छोटे थे और जिन्होंने लगभग १३ नाटक लिखे जिनमें ‘बेजनमनीजे’, ‘सोराब रुस्तम’, ‘नन्दवन्नीशी’ और ‘लवकुश’ भी हैं।

दोष नाटककारों का नहीं था। शिक्षित व्यक्तियों की प्रतिभा और रचि का विकास लोकप्रिय रगमच की अपेक्षा अधिक द्रुतगति से हुआ। साहित्यिक नाटको

इस बात से झलकता है कि उनका अन्तिम नाटक 'सोवियत नवजुवानी' था जो १९३५ में रचा गया ।

एक तरह से देखा जाय तो ठाकोर द्वारा रचित नाटको में नन्दलाल दलपत-राम कवि के आदर्शवादी नाटको की प्रतिक्रिया परिस्फुट है जिनमें सबसे पहली रचना 'इन्दु कुमार' थी । यह नाटक लिखा तो १८९८ में गया था परन्तु प्रकाशित १९०९ में हुआ । यह तो स्पष्ट है कि इन्दुकुमार में उन भावनाओं—प्रेम और सेवा—का कवित्वमय सन्निवेश है जिनसे गोवर्धनराम की महान श्रेष्ठ रचना 'सरस्वती चन्द्र' (१८८७-१९०१) का नायक प्रेरित हुआ था । उसके बाद 'जया जयन्त' (१९१४) में निष्काम प्रेम, 'राजवि भरत, म आर्य एकता और प्रेमकु ज मे जीवन में प्रणय के साम्राज्य का प्रदर्शन किया गया । उनकी कृति विश्वगीता व्यास और कालिदास के उपाख्यानो के आदर्शमूलक ऐक्य से सम्बन्ध जोड़ने का अद्भुत प्रयोग है । उसके बाद 'जहाँगीर', 'अकबरशाह' और 'सधमित्रा' नाम के इतिवृत्तात्मक नाट्यों की रचना हुई जो मुगल और बौद्ध इतिहास और उनके आदर्शों पर आधारित थे । 'पुण्यकथा' में यह तर्क दिया गया है कि ससार को उसके निरन्तर दुखों से मुक्ति दिलाने के लिए आत्म-संयम का जीवन व्यतीत करना चाहिए । इन सभी नाट्यों में उच्च स्तर का मधुर काव्य है जिसमें कही-कही एकरसता अवश्य है परन्तु जिसमें पाठक का ध्यान निरन्तर आकृष्ट किये रहने का गुण है ।

नाटक की अर्थ-व्यवस्था भी होती है—बल्कि कहना चाहिए कि रगमच की कोई विशेष अर्थ-व्यवस्था भी हुआ करती है परन्तु ये रोमानी नाटक इसके नियमों का पालन कभी नहीं करते । अगली पीढ़ियों के नाट्य-आदर्शवादियों में से चन्द्रवदन मेहता भी हैं जिनका यह मत है कि यदि उन्हें किसी नाटक का अभिनय करने के लिए कहा जाये और उसका चुनाव उन्हीं पर छोड़ दिया जाय तो वे नानालाल के 'अकबरशाह' का ही अभिनय करेंगे, जो अतीत का स्मरण जगाता है और अत्यन्त प्रभावोत्पादक है । इस नाटक में अकबर का चरित्र-चित्रण बड़ी वैभवशाली, विविध शोभा-सम्पन्न और स्वप्निल पृष्ठभूमि में किया गया है । इस प्रश्न का निश्चय अभी तक नहीं हो पाया कि नानालाल के नाटक अभिनेय हैं या नहीं, इस कारण नहीं कि उनमें कोई निहित दोष है बल्कि इस कारण कि उपर्युक्त रगमच का अभाव है । आर्थिक सफलता का तो प्रश्न ही इस सम्बन्ध में नहीं उठता । यह इसलिये कि यदा-कदा इनका अभिनय किया गया है और सफल रहा है । इसके अतिरिक्त जैसा कुछ भी रगमच उस समय था, १९१३ में सिनेमा के प्रारम्भ हो जाने से उसे बड़ी भारी क्षति पहुँची चाहे भले ही यह क्षति शनै शनै ही पहुँची हो । और १९२७ में

इस बात से झलकता है कि उनका अन्तिम नाटक 'सोवियत नवजुवानी' था जो १९३५ में रचा गया ।

एक तरह से देखा जाय तो ठाकोर द्वारा रचित नाटको में नन्दलाल दलपत-राम कवि के आदर्शवादी नाटको की प्रतिक्रिया परिस्फुट है जिनमें सबसे पहली रचना 'इन्दु कुमार' थी । यह नाटक लिखा तो १८९८ में गया था परन्तु प्रकाशित १९०९ में हुआ । यह तो स्पष्ट है कि इन्दुकुमार में उन भावनाओं—प्रेम और सेवा—का कवित्वमय सन्निवेश है जिनसे गोवर्धनराम की महान श्रेष्ठ रचना 'सरस्वती चन्द्र' (१८८७-१९०१) का नायक प्रेरित हुआ था । उसके बाद 'जया जयन्त' (१९१४) में निष्काम प्रेम, 'राजषि भरत, म आर्य एकता और प्रेमकु ज मे जीवन में प्रणय के साम्राज्य का प्रदर्शन किया गया । उनकी कृति विश्वगीता व्यास और कालिदास के उपाख्यानो के आदर्शमूलक ऐक्य से सम्बन्ध जोड़ने का अद्भुत प्रयोग है । उसके बाद 'जहाँगीर', 'अकबरशाह' और 'सधमित्रा' नाम के इतिवृत्तात्मक नाट्यों की रचना हुई जो मुगल और बौद्ध इतिहास और उनके आदर्शों पर आधारित थे । 'पुण्यकथा' में यह तर्क दिया गया है कि ससार को उसके निरन्तर दुखों से मुक्ति दिलाने के लिए आत्म-समय का जीवन व्यतीत करना चाहिए । इन सभी नाट्यों में उच्च स्तर का मधुर काव्य है जिसमें कही-कही एकरसता अवश्य है परन्तु जिसमें पाठक का ध्यान निरन्तर आकृष्ट किये रहने का गुण है ।

नाटक की अर्थ-व्यवस्था भी होती है—बल्कि कहना चाहिए कि रगमच की कोई विशेष अर्थ-व्यवस्था भी हुआ करती है परन्तु ये रोमानी नाटक इसके नियमों का पालन कभी नहीं करते । अगली पीढ़ियों के नाट्य-आदर्शवादियों में से चन्द्रवदन मेहता भी हैं जिनका यह मत है कि यदि उन्हें किसी नाटक का अभिनय करने के लिए कहा जाये और उसका चुनाव उन्हीं पर छोड़ दिया जाय तो वे नानालाल के 'अकबरशाह' का ही अभिनय करेंगे, जो अतीत का स्मरण जगाता है और अत्यन्त प्रभावोत्पादक है । इस नाटक में अकबर का चरित्र-चित्रण बड़ी वैभवशाली, विविध शोभा-सम्पन्न और स्वप्निल पृष्ठभूमि में किया गया है । इस प्रश्न का निश्चय अभी तक नहीं हो पाया कि नानालाल के नाटक अभिनेय हैं या नहीं, इस कारण नहीं कि उनमें कोई निहित दोष है बल्कि इस कारण कि उपर्युक्त रगमच का अभाव है । आर्थिक सफलता का तो प्रश्न ही इस सम्बन्ध में नहीं उठता । यह इसलिये कि यदा-कदा इनका अभिनय किया गया है और सफल रहा है । इसके अतिरिक्त जैसा कुछ भी रगमच उस समय था, १९१३ में सिनेमा के प्रारम्भ हो जाने से उसे बड़ी भारी क्षति पहुँची चाहे भले ही यह क्षति शनै शनै ही पहुँची हो । और १९२७ में

‘तर्पण’ है। इसकी विषय-वस्तु ‘रोमियो एंड जूलियट’ से मिलती-जुलती है। ‘लोपामुद्रा’ में वह अन्तर्द्वन्द्व है जिसका निरूपण ‘स्विन्नर्न’ ने अपने एक नाटक में किया है। एटिक नाटक से प्रभावित होकर मुन्शी ने आर्यों के अतीत में वैसे ही विषयों की खोज की है। अधिक सम्भावना इस बात की है कि पुनरुत्थान की ओर अग्रसर हिन्दुत्व के विचार के कारण वे अतीत की ओर आकृष्ट हुए। परन्तु उनके नाटक-पुरन्दर पराजय, अविभक्त आत्मा, पुत्रसमोवही, ध्रुवस्वामिनी देवी और अन्य निश्चय ही आधुनिक विचारों और द्वन्द्वों को आवृत करने के उपादान हैं। कला की दृष्टि से उनकी साज-सज्जा अवश्य ही पुरातन काल की रहेगी। उन्होंने अतिमानवीय या चमत्कारिक तत्वों का जो समावेश किया है, उस पर आपत्ति करना उचित नहीं होगा। यूनानी सप्तार की तरह आर्य सप्तार में भी मानव और देव जीवन के दो अंग हैं जो समान हैं और अच्छे या बुरे हो सकते हैं। हम तो केवल इस बात पर आक्षेप कर सकते हैं कि आर्यों के प्रति, आर्य होने के नाते ही उनका आग्रह क्यों है। परन्तु वह प्रासंगिक नहीं। रोमानियत के दृष्टि-कोण से उन्होंने जैसा चरित्र-चित्रण किया है, वह उनकी अपनी सृष्टि है। वे आर्यों के प्रति जो उत्साह दिखाते हैं वह अतीत के प्रति प्रेम के कारण नहीं बल्कि इसलिए कि वे यह समझते हैं कि आर्यों के कुछ गुणों को ग्रहण करना आधुनिक भारतीय जीवन के लिए अनिवार्य है।

मुन्शी ने ‘कला के लिए’ के नारे से प्रारम्भ किया परन्तु अपने उद्दिकाम की प्रक्रिया में वे कला को जीवन के नये मूल्यों की स्थापना के लिए प्रयुक्त करने लगे और उन्होंने जीवन का नया रस पुरानी बोतलों में भर कर विश्व के सामने रखा। किसी भी सिद्धान्त, क्रियाकल्प या आदर्श में मुन्शी की समस्त बातें नहीं आ सकती बल्कि यो कहना चाहिए कि किसी भी व्यक्ति का सारा दर्शन किसी एक सिद्धान्त या क्रियाकल्प द्वारा व्यक्त नहीं किया जा सकता। सम्भव है कि वे यह समझते हों कि साधारण व्यक्तियों के लिए जीवन का सर्वोच्च शिखर सुरत-सुख और सफलता ही हो जिसके बहुत से पहलू हैं और सम्भव है कि यही धारणा उनकी समस्त नाटकीय सृष्टि में विद्यमान हो, जोकि उन के लिए न तो रहस्य है और न पहेली। परन्तु जैसा कि उनके गम्भीर नाटकों से प्रकट है, आदर्श उनके लिए कोई वर्जित वस्तु नहीं है। उनके मूल्य केवल स्थूल और भौतिक नहीं हैं, यद्यपि जागतिक वे अवश्य हैं। कला-कृतियों के रूप में उनके नाटकों से भावोत्तेजना प्राप्त होती है, आनन्दोपलब्धि होती है और वे हमें आकृष्ट करते हैं परन्तु हम मुग्ध या मोहाभिभूत नहीं होते।

शीघ्र ही मुन्शी से अधिक युवा व्यक्तियों ने नाट्य-जगत में प्रवेश किया। वे क्रियाकल्प के सुयोग्य ज्ञाता थे जिनकी दृष्टि पैनी थी और जिनमें विचारों और

‘तर्पण’ है। इसकी विषय-वस्तु ‘रोमियो एंड जूलियट’ से मिलती-जुलती है। ‘लोपासुद्रा’ में वह अन्तर्द्वन्द्व है जिसका निरूपण ‘स्विन्वर्न’ ने अपने एक नाटक में किया है। एटिक नाटक से प्रभावित होकर मुन्शी ने आर्यों के अतीत में वैसे ही विषयों की खोज की है। अधिक सम्भावना इस बात की है कि पुनरुत्थान की ओर अग्रसर हिन्दुत्व के विचार के कारण वे अतीत की ओर आकृष्ट हुए। परन्तु उनके नाटक-पुरन्दर पराजय, अविभक्त आत्मा, पुत्रसमोवहो, ध्रुवस्वामिनी देवी और अन्य निश्चय ही आधुनिक विचारों और द्वन्द्वों को आवृत करने के उपादान हैं। कला की दृष्टि से उनकी साज-सज्जा अवश्य ही पुरातन काल की रहेगी। उन्होंने अतिमानवीय या चमत्कारिक तत्त्वों का जो समावेश किया है, उस पर आपत्ति करना उचित नहीं होगा। यूनानी ससार की तरह आर्य ससार में भी मानव और देव जीवन के दो अंग हैं जो समान हैं और अच्छे या बुरे हो सकते हैं। हम तो केवल इस बात पर आक्षेप कर सकते हैं कि आर्यों के प्रति, आर्य होने के नाते ही उनका आग्रह क्यों है। परन्तु वह प्रासंगिक नहीं। रोमानियत के दृष्टि-कोण से उन्होंने जैसा चरित्र-चित्रण किया है, वह उनकी अपनी सृष्टि है। वे आर्यों के प्रति जो उत्साह दिखाते हैं वह अतीत के प्रति प्रेम के कारण नहीं बल्कि इसलिए कि वे यह समझते हैं कि आर्यों के कुछ गुणों को ग्रहण करना आधुनिक भारतीय जीवन के लिए अनिवार्य है।

मुन्शी ने ‘कला के लिए’ के नारे से प्रारम्भ किया परन्तु अपने उद्दिष्टों की प्रक्रिया में वे कला को जीवन के नये मूल्यों की स्थापना के लिए प्रयुक्त करने लगे और उन्होंने जीवन का नया रस पुरानी बोतलों में भर कर विश्व के सामने रखा। किसी भी सिद्धान्त, क्रियाकल्प या आदर्श में मुन्शी की समस्त बातें नहीं आ सकती बल्कि यो कहना चाहिए कि किसी भी व्यक्ति का सारा दर्शन किसी एक सिद्धान्त या क्रियाकल्प द्वारा व्यक्त नहीं किया जा सकता। सम्भव है कि वे यह समझते हों कि साधारण व्यक्तियों के लिए जीवन का सर्वोच्च शिखर सुरत-सुख और सफलता ही हो जिसके बहुत से पहलू हैं और सम्भव है कि यही धारणा उनकी समस्त नाटकीय सृष्टि में विद्यमान हो, जोकि उन के लिए न तो रहस्य है और न पहली। परन्तु जैसा कि उनके गम्भीर नाटकों से प्रकट है, आदर्श उनके लिए कोई वर्जित वस्तु नहीं है। उनके मूल्य केवल स्थूल और भौतिक नहीं हैं, यद्यपि जागतिक वे अवश्य हैं। कला-कृतियों के रूप में उनके नाटकों से भावोत्तेजना प्राप्त होती है, आनन्दोपलब्धि होती है और वे हमें आकृष्ट करते हैं परन्तु हम मुग्ध या मोहाभिभूत नहीं होते।

शीघ्र ही मुन्शी से अधिक युवा व्यक्तियों ने नाट्य-जगत में प्रवेश किया। वे क्रियाकल्प के सुयोग्य ज्ञाता थे जिनकी दृष्टि पैनी थी और जिनमें विचारों और

वारेन्स प्रोफेसन' का रूपान्तर है जिससे कि इसकी विषयवस्तु भारतीयों के लिए कर्ण-प्रिय हो जाय। 'चन्द्रवदन' रगमच पर गूढ़ अथवा स्फुट, व्याजोक्ति अथवा व्यंग के निष्पन्न करने में पारंगत है। परन्तु हास्य-विनोद और विचार के उद्देश्य की गम्भीरता का सश्लेषण करना कठिन है। और 'आराधना' जैसे नाटक में एक कलाकार की कथा है। इसमें हास्य-विनोद का अभाव है जिसके कारण यह नाटक नीरस हो गया है। 'चन्द्रवदन' के ससार में शैली जैसी सादगी है। उनमें व्यक्ति या तो अच्छा है या बुरा। उनका नाट्य-विश्व चाहे जितना विस्तृत है परन्तु उसमें विविधता नहीं है और चाहे जितनी भी विविधता हो वहाँ गहराई नहीं है।

ग्राम्य जीवन की समस्याओं और उनमें निहित काव्य की अधिक सुचारु-रूपेण अनुभूति 'उमाशंकर जोशी' कृत एकाकी-संग्रह 'सापना मारा' और एक अन्य संग्रह में दृष्टिगोचर होती है जो हाल ही में प्रकाशित हुआ है। वे महात्मा गांधी के डाढ़ी मार्च के समय इन्टर के विद्यार्थी थे। यह स्वाभाविक ही है कि देश की परिपक्व चेतना उनके मानसिक विकास का अंग बनी। सत्य भाव के कारण वे जीवन और कला दोनों को अधिक अच्छी प्रकार देख पाए हैं। यशवन्त पण्ड्या (शरतना घोडा) इन्दुलाल गांधी, श्रीधरानी सुन्दरम और कुछ अन्य महानुभावों ने, जो अन्य क्षेत्रों में अधिक विख्यात हैं, इस कार्य में हाथ बँटाया है और उन में से कुछ, जैसे श्रीधरानी, ने प्रतीक-नाट्यों की रचना भी की है। जयन्ती दलाल ने एकाकी नाटको सम्बन्धी एक त्रैमासिक पत्रिका एकाकी का सम्पादन किया है। उन्होंने स्वयं बहुत-से अच्छे एकाकी लिखे हैं और विभिन्न क्रियाकल्प अपनाए हैं। विदेशी नाटको का रूपान्तर करने वाले वयोवृद्ध धनमुखलाल मेहता ने गुलाबदास ब्रोकर के सहयोग से 'धूम्रसेर' में, श्री ब्रोकर की सामाजिक परिवर्तनों की कहानी को नाटक का रूप दिया। ब्रोकर ने हाल ही में एक संग्रह प्रकाशित किया है जिसका नाम 'ज्वलत अग्नि' है और जिन्हे आवश्यक या साधारण आदर्शवाद ने दूषित नहीं किया। इनकी पृष्ठभूमि राष्ट्रीय संघर्ष की है या स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद की कठिनाइयों या बम्बई ग्राम्य जीवन की प्रतिदिन की भाँकी मिलती है।

एक और परवर्ती पीढ़ी के नाटककार भी मैदान में उतर चुके हैं। चारों ओर उत्साह है और बुद्धि एवं हृदय का अधिक व्यापक क्षेत्र में प्रसार हो रहा है। जीवन की गति और कौतूहल में भी वृद्धि हुई है। लगभग तीन वर्ष पहले गुजरात में अपने रगमच की सौवी वर्षगांठ मनाई गई थी और इस अवसर पर प्रदेश के विभिन्न भागों में 'भवार्ई' और अन्य श्रेष्ठ नाटक से लेकर संगीत-नाट्य (ऑपेरा) और नृत्य तक सभी प्रकार के नाट्यों द्वारा मानो समस्त गुजराती रगमच के इतिहास ही का

वारेन्स प्रोफेसन' का रूपान्तर है जिससे कि इसकी विषयवस्तु भारतीयों के लिए कर्ण-प्रिय हो जाय। 'चन्द्रवदन' रगमच पर गूढ़ अथवा स्फुट, व्याजोक्ति अथवा व्यंग के निष्पन्न करने में पारंगत है। परन्तु हास्य-विनोद और विचार के उद्देश्य की गम्भीरता का सश्लेषण करना कठिन है। और 'आराधना' जैसे नाटक में एक कलाकार की कथा है। इसमें हास्य-विनोद का अभाव है जिसके कारण यह नाटक नीरस हो गया है। 'चन्द्रवदन' के ससार में शैली जैसी सादगी है। उनमें व्यक्ति या तो अच्छा है या बुरा। उनका नाट्य-विश्व चाहे जितना विस्तृत है परन्तु उसमें विविधता नहीं है और चाहे जितनी भी विविधता हो वहाँ गहराई नहीं है।

ग्राम्य जीवन की समस्याओं और उनमें निहित काव्य की अधिक सुचारु-रूपेण अनुभूति 'उमाशकर जोशी' कृत एकाकी-संग्रह 'सापना मारा' और एक अन्य संग्रह में दृष्टिगोचर होती है जो हाल ही में प्रकाशित हुआ है। वे महात्मा गांधी के डाडी मार्च के समय इन्टर के विद्यार्थी थे। यह स्वाभाविक ही है कि देश की परिपक्व चेतना उनके मानसिक विकास का अंग बनी। सत्य भाव के कारण वे जीवन और कला दोनों को अधिक अच्छी प्रकार देख पाए हैं। यशवन्त पण्ड्या (शरतना घोडा) इन्दुलाल गांधी, श्रीधरानी सुन्दरम और कुछ अन्य महानुभावों ने, जो अन्य क्षेत्रों में अधिक विख्यात हैं, इस कार्य में हाथ बँटाया है और उन में से कुछ, जैसे श्रीधरानी, ने प्रतीक-नाट्यों की रचना भी की है। जयन्ती दलाल ने एकाकी नाटक को सम्बन्धी एक त्रैमासिक पत्रिका एकाकी का सम्पादन किया है। उन्होंने स्वयं बहुत-से अच्छे एकाकी लिखे हैं और विभिन्न क्रियाकल्प अपनाए हैं। विदेशी नाटकों का रूपान्तर करने वाले वयोवृद्ध धनमुखलाल मेहता ने गुलाबदास ब्रोकर के सहयोग से 'ब्लून्सेर' में, श्री ब्रोकर की सामाजिक परिवर्तनों की कहानी को नाटक का रूप दिया। ब्रोकर ने हाल ही में एक संग्रह प्रकाशित किया है जिसका नाम 'ज्वलत अग्नि' है और जिन्हें आवश्यक या साधारण आदर्शवाद ने दूषित नहीं किया। इनकी पृष्ठभूमि राष्ट्रीय सघर्ष की है या स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद की कठिनाइयों या बम्बई ग्राम्य जीवन की प्रतिदिन की भाँकी मिलती है।

एक और परवर्ती पीढ़ी के नाटककार भी मैदान में उतर चुके हैं। चारों ओर उत्साह है और बुद्धि एवं हृदय का अधिक व्यापक क्षेत्र में प्रसार हो रहा है। जीवन की गति और कौतूहल में भी वृद्धि हुई है। लगभग तीन वर्ष पहले गुजरात में अपने रगमच की सौवी वर्षगांठ मनाई गई थी और इस अवसर पर प्रदेश के विभिन्न भागों में 'भवाई' और अन्य श्रेण्य नाटक से लेकर सगीत-नाट्य (ऑपेरा) और नृत्य तक सभी प्रकार के नाट्यों द्वारा मानो समस्त गुजराती रगमच के इतिहास ही का

मराठी नाट्य

—श्री मामा साहब वरेरकर

किसी भी अन्य भारतीय भाषा के रगमच की अपेक्षा मराठी रगमच का इतिहास ज्ञानवर्द्धक और गौरवपूर्ण है। यह सच है कि नाट्य-गतिविधि को जन्म देने का श्रेय बंगाल को ही है। इसने रगमच रूपी बालक को न केवल पालने में झुलाया बल्कि उसका पालन-पोषण भी किया। आज भी वह अग्रणी है। लेकिन नाट्य के पुनरुत्थान और उसे नवीन गति प्रदान करने के लिए मराठी रगमच पर जो बेजोड़ प्रयत्न हुए हैं, उनसे प्रभावित हुए बिना नहीं रहा जा सकता।

नाट्य-कला की दृष्टि से बंगाल अत्यन्त समृद्ध है। वहाँ रगशाला ने फिल्म के आगे घुटने नहीं टेके अतः अनुभवी अभिनेताओं तथा अभिनेत्रियों की एक अविच्छिन्न परम्परा वहाँ बनी रही। अब घूमने वाले रगमच की व्यवस्था हो जाने से कम प्रयत्न और कम खर्च से अनेक दृश्य वाले नाटक आसानी के साथ खेले जा सकते हैं। इसके बावजूद मराठी-भाषी जनता ने अपने रगमच को आधुनिक रूप प्रदान करने के लिए जो प्रयत्न किये हैं, उनकी मिसाल कम ही मिलती है। यदि घूमने वाले रगमच के कारण बंगाल एक ओर अनेक दृश्य वाले नाटकों की परम्परा स्थापित कर सका है तो दूसरी ओर उससे एक दृश्य तथा एक अंक वाले नाटकों की रचना तथा उनके प्रदर्शन के विकास में बाधा पड़ी है। इससे आधुनिक नाट्य का एक अत्यावश्यक अंग ही अविकसित रह गया है। व्यावसायिक दृष्टि से इस दिशा में बंगाल आज भी पिछड़ा हुआ है। आधुनिक मराठी रगमच का उदय १८४३ में माना जाता है। इस सम्बन्ध में दो मत नहीं हैं। वास्तव में मराठी रगमच की जड़ें दक्षिण के तमिल नामक राज्य में जमीं जहाँ उस समय मराठे शासन करते थे। लगभग दो शती पूर्व वहाँ के एक मराठा शासक ने स्वयं नाटकों की रचना की थी और अपने आदेशानुसार उनका प्रदर्शन कराया था परन्तु उनका प्रभाव स्थायी न रह सका और मराठी भाषी प्रदेश अतृप्त ही रह गया।

जिन लिखित नाटकों ने १८४३ में मराठी रगमच को आधुनिकता की ओर अग्रसर किया, वे नितांत नवीन नहीं थे। वे गत शती के अंतिम चरण के आसपास गोआ में प्रदर्शित पुराने नाटकों के ढंग के ही थे। उस समय के बारे में बड़े-बूढ़ों से

मराठी नाट्य

—श्री मामा साहब चरेरकर

किसी भी अन्य भारतीय भाषा के रगमच की अपेक्षा मराठी रगमच का इतिहास ज्ञानवर्द्धक और गौरवपूर्ण है। यह सच है कि नाट्य-गतिविधि को जन्म देने का श्रेय बंगाल को ही है। इसने रगमच रूपी बालक को न केवल पालने में झुलाया बल्कि उसका पालन-पोषण भी किया। आज भी वह अग्रणी है। लेकिन नाट्य के पुनरुत्थान और उसे नवीन गति प्रदान करने के लिए मराठी रगमच पर जो बेजोड़ प्रयत्न हुए हैं, उनसे प्रभावित हुए बिना नहीं रहा जा सकता।

नाट्य-कला की दृष्टि से बंगाल अत्यन्त समृद्ध है। वहाँ रगशाला ने फिल्म के आगे घुटने नहीं टेके अतः अनुभवी अभिनेताओं तथा अभिनेत्रियों की एक अविच्छिन्न परम्परा वहाँ बनी रही। अब घूमने वाले रगमच की व्यवस्था हो जाने से कम प्रयत्न और कम खर्च से अनेक दृश्य वाले नाटक आसानी के साथ खेले जा सकते हैं। इसके बावजूद मराठी-भाषी जनता ने अपने रगमच को आधुनिक रूप प्रदान करने के लिए जो प्रयत्न किये हैं, उनकी मिसाल कम ही मिलती है। यदि घूमने वाले रगमच के कारण बंगाल एक ओर अनेक दृश्य वाले नाटकों की परम्परा स्थापित कर सका है तो दूसरी ओर उससे एक दृश्य तथा एक अंक वाले नाटकों की रचना तथा उनके प्रदर्शन के विकास में बाधा पड़ी है। इससे आधुनिक नाट्य का एक अत्यावश्यक अंग ही अविकसित रह गया है। व्यावसायिक दृष्टि से इस दिशा में बंगाल आज भी पिछड़ा हुआ है। आधुनिक मराठी रगमच का उदय १८४३ में माना जाता है। इस सम्बन्ध में दो मत नहीं हैं। वास्तव में मराठी रगमच की जड़ें दक्षिण के तमिल नामक राज्य में जमीं जहाँ उस समय मराठे शासन करते थे। लगभग दो शती पूर्व वहाँ के एक मराठा शासक ने स्वयं नाटकों की रचना की थी और अपने आदेशानुसार उनका प्रदर्शन कराया था परन्तु उनका प्रभाव स्थायी न रह सका और मराठी भाषी प्रदेश अतृप्त ही रह गया।

जिन लिखित नाटकों ने १८४३ में मराठी रगमच को आधुनिकता की ओर अग्रसर किया, वे नितांत नवीन नहीं थे। वे गत शती के अंतिम चरण के आसपास गोआ में प्रदर्शित पुराने नाटकों के ढंग के ही थे। उस समय के बारे में बड़े-बूढ़ों से

था “कामेडी आफ एरर्स” का एक रूपान्तर । इसका शीर्षक था “भ्रान्ति-कृत चमत्कार” । शेक्सपियर के ‘हेमलेट’ और ‘टेमिंग आफ दि श्रू’ नामक दो और नाटकों का रूपान्तर मराठी में हुआ । इससे मराठी रंगमंच को एक सुदृढ आधार मिल गया और उसमें स्थिरता आई ।

इन नाटकों का प्रदर्शन दकन कालेज, पूना के प्रो० वासुदेव वालकृष्ण केलकर ने गणपतराव जोशी तथा बलवन्तराव जोग नामक रंगमंच के दो तपे हुये प्रतिभा-सम्पन्न कलाकारों की सहायता से किया जिन्होंने अभिनय में कमाल कर दिया । वैसे वे पुरानी परिपाटी के अनुसार अलिखित नाटक खेलने वाली ‘शाहूनगरवासी’ नामक मंडली में काम किया करते थे । इस नए प्रयोग से उनका क्षेत्र तो व्यापक हुआ ही पर साथ ही इसका दूसरी व्यावसायिक कम्पनियों पर भी अच्छा प्रभाव पड़ा । फलस्वरूप मराठी रंगमंच में एक निखार आ गया और उसे एक व्यवस्थित रूप मिल गया ।

बम्बई में समकालीन उर्दू और गुजराती रंगमंचों के गेय नाटकों का प्रदर्शन होता था । बलवन्त पाण्डुरंग उर्फ अन्ना साहेब क्रिलोस्कर ने प्रेरित होकर कालिदास के ‘शाकुन्तल’ का रूपान्तर किया । इसका अभिनय बहुत सफल रहा शकुन्तला के पश्चात् अन्ना साहेब क्रिलोस्कर केवल ‘सौमद्र’ तथा ‘रामराज्य वियोग’ नामक दो और नाटकों की ही रचना कर सके क्योंकि १८८४ में उनका स्वर्गवास हो गया । लेकिन इससे कोई व्यवधान नहीं पड़ा । उनका अभाव गोविन्द बल्लाल देवल ने पूरा किया । उन्होंने ‘मृच्छकटिक’ तथा ‘शापसभ्रम’ की रचना करके अपने पूर्ववर्तियों के साथ-साथ महाराष्ट्र में गेय नाटकों की परम्परा स्थापित की । इस सफलता से प्रेरित होकर गेय नाटक खेलने वाली अनेक कम्पनियाँ खुली और उन्होंने परम्परा को आगे बढ़ाया ।

पर इतना निश्चित था कि गद्य नाटक अब भी अधिक लोकप्रिय थे और वे इन गेय नाटकों की अपेक्षा कहीं गम्भीर छाप छोड़ते थे । गेय नाटकों को संस्कृत नाटक की जटिलता को छोड़ना था तब कहीं वे इस योग्य हो पाते कि शेक्सपियर के ढंग के नये गद्य नाटकों के समक्ष हो सकें । क्रिलोस्कर मंडली ने जो पुराने नाटक की यह कमजोरी जानती थी—एक नये नाटक की रचना के लिये पारितोषिक की घोषणा की । बहुत से नाटकों में से उसने श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर के ‘वीरतनय’ को चुना और उसका प्रदर्शन किया । गेय नाटक के विकास की यह एक अत्यन्त महत्वपूर्ण घटना थी । इसने गेय नाटक की परम्परागत धारणा को ही बदल डाला । इस नाटक की रचना में लेखक ने पश्चिमी टेक्नीक को अपनाया और संगीत में शास्त्रीय तथा सरल शास्त्रीय पद्धतियों का सम्मिश्रण किया ।

था “कामेडी आफ एरर्स” का एक रूपान्तर । इसका शीर्षक था “भ्रान्ति-कृत चमत्कार” । शेक्सपियर के ‘हेमलेट’ और ‘टेमिंग आफ दि श्रू’ नामक दो और नाटकों का रूपान्तर मराठी में हुआ । इससे मराठी रंगमंच को एक सुदृढ आधार मिल गया और उसमें स्थिरता आई ।

इन नाटकों का प्रदर्शन दकन कालेज, पूना के प्रो० वासुदेव वालकृष्ण केलकर ने गणपतराव जोशी तथा बलवन्तराव जोग नामक रंगमंच के दो तपे हुये प्रतिभा-सम्पन्न कलाकारों की सहायता से किया जिन्होंने अभिनय में कमाल कर दिया । वैसे वे पुरानी परिपाटी के अनुसार अलिखित नाटक खेलने वाली ‘शाहूनगरवासी’ नामक मंडली में काम किया करते थे । इस नए प्रयोग से उनका क्षेत्र तो व्यापक हुआ ही पर साथ ही इसका दूसरी व्यावसायिक कम्पनियों पर भी अच्छा प्रभाव पड़ा । फलस्वरूप मराठी रंगमंच में एक निखार आ गया और उसे एक व्यवस्थित रूप मिल गया ।

बम्बई में समकालीन उर्दू और गुजराती रंगमंचों के गेय नाटकों का प्रदर्शन होता था । बलवन्त पाण्डुरंग उर्फ अन्ना साहेब क्रिलोस्कर ने प्रेरित होकर कालिदास के ‘शाकुन्तल’ का रूपान्तर किया । इसका अभिनय बहुत सफल रहा शकुन्तला के पश्चात् अन्ना साहेब क्रिलोस्कर केवल ‘सौमद्र’ तथा ‘रामराज्य वियोग’ नामक दो और नाटकों की ही रचना कर सके क्योंकि १८८४ में उनका स्वर्गवास हो गया । लेकिन इससे कोई व्यवधान नहीं पड़ा । उनका अभाव गोविन्द बल्लाल देवल ने पूरा किया । उन्होंने ‘मृच्छकटिक’ तथा ‘शापसंभ्रम’ की रचना करके अपने पूर्ववर्तियों के साथ-साथ महाराष्ट्र में गेय नाटकों की परम्परा स्थापित की । इस सफलता से प्रेरित होकर गेय नाटक खेलने वाली अनेक कम्पनियाँ खुली और उन्होंने परम्परा को आगे बढ़ाया ।

पर इतना निश्चित था कि गद्य नाटक अब भी अधिक लोकप्रिय थे और वे इन गेय नाटकों की अपेक्षा कहीं गम्भीर छाप छोड़ते थे । गेय नाटकों को संस्कृत नाटक की जटिलता को छोड़ना था तब कहीं वे इस योग्य हो पाते कि शेक्सपियर के ढंग के नये गद्य नाटकों के समक्ष हो सकें । क्रिलोस्कर मंडली ने जो पुराने नाटक की यह कमजोरी जानती थी—एक नये नाटक की रचना के लिये पारितोषिक की घोषणा की । बहुत से नाटकों में से उसने श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर के ‘वीरतनय’ को चुना और उसका प्रदर्शन किया । गेय नाटक के विकास की यह एक अत्यन्त महत्वपूर्ण घटना थी । इसने गेय नाटक की परम्परागत धारणा को ही बदल डाला । इस नाटक की रचना में लेखक ने पश्चिमी टेक्नीक को अपनाया और संगीत में शास्त्रीय तथा सरल शास्त्रीय पद्धतियों का सम्मिश्रण किया ।

कर है। वह तिलक के 'केसरी' में सह सम्पादक थे और पैनी लेखनी के लिये प्रसिद्ध थे। वह 'महाराष्ट्र नाटक मण्डली' के लिये लिखते रहे जिसकी स्थापना कोकण के महाड ताल्लुके के शिक्षितों के एक दल ने १९०५ ई० में की थी। उनके नाटको ने महाराष्ट्र में मानो अग्नि में घृत का काम किया।

दिल्ली दरबार में लार्ड कर्जन ने जो अपमानजनक भाषण दिया था, उस पर उन्होंने एक प्रचण्ड रूपक की रचना की थी और उसमें राष्ट्र पर अंग्रेजों के अत्याचारों का पर्दाफाश कर दिया था। नाटक का शीर्षक था 'कीचक वध' और वह पौराणिक कथा पर आधारित था। इसमें इतना सजीव चित्रण था कि महाराष्ट्र में रोप की एक व्यापक लहर फैल गई जिसके कारण पुस्तक ज्वल कर ली गई।

लगभग इसी समय लार्ड कर्जन बंगाल के विभाजन का पड्यन्त्र रच रहे थे। महाराष्ट्र ने इसका एक होकर विरोध किया और जोरदार आन्दोलन शुरू किया। उसने दिखा दिया कि इस विरोध में वह बंगाल के साथ है। इस विषय पर अनेकानेक नये नाटकों की रचना हुई। सरकार ने एक-एक करके सभी रचनायें ज्वल कर ली। इनकी संख्या ८० के लगभग थी। आज किसी को उनके शीर्षकों का भी पता नहीं।

उन दिनों नाटक के प्रदर्शन के लिये पुलिस कमिश्नर से आज्ञा-पत्र प्राप्त करना पड़ता था। अतः नगरों में रगमच पर जो निषिद्ध था, उसके प्रदर्शन के लिये 'तमाशा' को माध्यम बनाया गया। तमाशा लोक-नृत्यमय नाटक का एक देशी रूप था और अधिकतर देहातो में खेला जाता था। इसे सेंसर भी नहीं करना पड़ता था। इसमें प्रच्छन्न रूप से राजनीतिक प्रचार रहता था जिसने ग्रामीणों के मन में स्वाधीनता की भावना जागृत कर दी थी।

सरकार 'तमाशे' को तमाशा ही समझती रही। उसकी दृष्टि में यह अपद जनता के मनोरंजन का एक साधन मात्र था। इसकी कोई सत्ता भी है—इस सम्बन्ध में उसे पर्याप्त ज्ञान नहीं था। अतः उसने इसकी गतिविधियों पर नज़र नहीं रखी—गतिविधियाँ जो जनता में नई जागृति फैला रही थी। देहातो से दूर रहने वाले बाबू लोगो को भी इसकी कोई जानकारी नहीं थी। लेकिन काम चलता रहा—बिना किसी आडम्बर के चूपचाप।

लेकिन नगर के रगमच पर कड़ी निगरानी रखी गई। नाटककारों को ऐसे सभी उपाय करने पड़ते थे जिनसे सेंसर की नीवत ही न आये और जनजागरण का उनका उद्देश्य भी सफल हो। इससे प्रगति में बाधा पड़ी क्योंकि उन्हें ऐतिहासिक और पौराणिक विषयों की ओट लेनी पड़ी। विषय की दृष्टि से वे उससे परे नहीं जा सके। यद्यपि सेंसर पहले-पहल बंगाल में लगाया गया था ताकि आन्दोलन पनपने ही न पाये। लेकिन बाद के नाटक बुझती हुई अग्निशिखा पर राख के ढेर के समान

कर है। वह तिलक के 'केसरी' में सह सम्पादक थे और पैनी लेखनी के लिये प्रसिद्ध थे। वह 'महाराष्ट्र नाटक मण्डली' के लिये लिखते रहे जिसकी स्थापना कोकण के महाड ताल्लुके के शिक्षितों के एक दल ने १९०५ ई० में की थी। उनके नाटको ने महाराष्ट्र में मानो अग्नि में घृत का काम किया।

दिल्ली दरबार में लार्ड कर्जन ने जो अपमानजनक भाषण दिया था, उस पर उन्होंने एक प्रचण्ड रूपक की रचना की थी और उसमें राष्ट्र पर अंग्रेजों के अत्याचारों का पर्दाफाश कर दिया था। नाटक का शीर्षक था 'कीचक वध' और वह पौराणिक कथा पर आधारित था। इसमें इतना सजीव चित्रण था कि महाराष्ट्र में रोप की एक व्यापक लहर फैल गई जिसके कारण पुस्तक ज्वल कर ली गई।

लगभग इसी समय लार्ड कर्जन बंगाल के विभाजन का पड्यन्त्र रच रहे थे। महाराष्ट्र ने इसका एक होकर विरोध किया और जोरदार आन्दोलन शुरू किया। उसने दिखा दिया कि इस विरोध में वह बंगाल के साथ है। इस विषय पर अनेकानेक नये नाटकों की रचना हुई। सरकार ने एक-एक करके सभी रचनायें ज्वल कर ली। इनकी संख्या ८० के लगभग थी। आज किसी को उनके शीर्षकों का भी पता नहीं।

उन दिनों नाटक के प्रदर्शन के लिये पुलिस कमिश्नर से आज्ञा-पत्र प्राप्त करना पड़ता था। अतः नगरों में रगमच पर जो निषिद्ध था, उसके प्रदर्शन के लिये 'तमाशा' को माध्यम बनाया गया। तमाशा लोक-नृत्यमय नाटक का एक देशी रूप था और अधिकतर देहातो में खेला जाता था। इसे सेंसर भी नहीं करना पड़ता था। इसमें प्रच्छन्न रूप से राजनीतिक प्रचार रहता था जिसने ग्रामीणों के मन में स्वाधीनता की भावना जागृत कर दी थी।

सरकार 'तमाशे' को तमाशा ही समझती रही। उसकी दृष्टि में यह अपद जनता के मनोरंजन का एक साधन मात्र था। इसकी कोई सत्ता भी है—इस सम्बन्ध में उसे पर्याप्त ज्ञान नहीं था। अतः उसने इसकी गतिविधियों पर नज़र नहीं रखी—गतिविधियाँ जो जनता में नई जागृति फैला रही थी। देहातो से दूर रहने वाले बाबू लोगो को भी इसकी कोई जानकारी नहीं थी। लेकिन काम चलता रहा—बिना किसी आडम्बर के चूपचाप।

लेकिन नगर के रगमच पर कड़ी निगरानी रखी गई। नाटककारों को ऐसे सभी उपाय करने पड़ते थे जिनसे सेंसर की नीवत ही न आये और जनजागरण का उनका उद्देश्य भी सफल हो। इससे प्रगति में बाधा पड़ी क्योंकि उन्हें ऐतिहासिक और पौराणिक विषयों की ओट लेनी पड़ी। विषय की दृष्टि से वे उससे परे नहीं जा सके। यद्यपि सेंसर पहले-पहल बंगाल में लगाया गया था ताकि आन्दोलन पनपने ही न पाये। लेकिन बाद के नाटक बुझती हुई अग्निशिखा पर राख के ढेर के समान

यूरोपीय नाटककार का पता न था। शेक्सपियर के देश में इन्सन के क्रिया-कल्प का बोलवाला था। इंग्लैंड से बाहर भी वह छा गया था। लेकिन भारत में अकेला महाराष्ट्र ही था जहाँ सगठित रगमच होने पर भी इन्सन जैसे व्यक्तित्व का कोई पता न था। इससे मराठी रगमच का विकास रुका।

गेय नाटक अब भी राजनीति से अलग थे। सगीत का भी उनमें कम आकर्षण न था। इतना होने पर भी गद्य नाटक केवल आन्दोलनात्मक प्रवृत्ति के कारण गेय नाटक पर छा गया। गेय नाटक के साथ बालगधर्व, केशवराव भोसले और सवाई गधर्व जैसे नामी और जन्मजात सगीतज्ञ तथा अभिनेता थे। पर उनका व्यक्तित्व जनता को गद्य नाटक की ओर आकर्षित होने से न रोक सका। जनता में गहरी राजनीतिक चेतना थी, समाज-सुधार पर आँसू बहाना व्यर्थ ही रहा। न केवल जनता पर ही बल्कि उच्च वर्ग पर भी इसका कोई असर नहीं हुआ।

१९१५ और १९२० के बीच में जब प्रदेश में इस प्रकार का वातावरण था—मराठी रगमच ने सजावट, सेटिंग, मंच-विधान, रंग-भूषा आदि में काफी उन्नति की। लेकिन शैलिक दृष्टि से वह अब भी पिछड़ा हुआ था।

इसी बीच महात्मा गाँधी राजनीति में प्रवेश कर चुके थे और अपना प्रभाव जमा चुके थे। स्वामी श्रद्धानन्द जैसे समाज-सुधार के पक्षपाती भी कांग्रेस प्लेटफार्म पर आ गये थे। गाँधी जी के प्रभाव से ही सामाजिक सम्मेलन का भी कांग्रेस में ही विलय हो गया। दोनों अपने विचार एक ही प्लेटफार्म से रखने लगे। महाराष्ट्र पर इसका गहरा असर पड़ा। महाराष्ट्र और विदर्भ में तिलक के अनुयायी गाँधी दर्शन का प्रचार करने लगे। ये वे ही नेता थे जो महाराष्ट्र में रगमच का संरक्षण और निर्देशन कर रहे थे। नव दर्शन के कारण यह स्वाभाविक ही था कि गद्य तथा गेय नाटक का सैद्धान्तिक संघर्ष समाप्त हो गया और गेय रगमच पर राजनीतिक उद्देश्य वाले नाटक खेले जाने लगे।

रगमच के क्रिया-कल्प पर भी इसका प्रभाव पड़ा और उसमें परिवर्तन हुआ। लेकिन नाटक की आत्मा का भी रूप बदला। सगीत में पटु अभिनेताओं के साथ-साथ गद्य में पटु अभिनेता भी रगमच पर आये। फलस्वरूप गेय नाटक के गद्य भाग को अधिक महत्व दिया जाने लगा। धीरे-धीरे गीतों की संख्या कम होती गई। इस दिशा में 'तरु गचय दशत' नामक नाटक प्रथम प्रयास था। यह पहली फरवरी १९२३ को खेला गया था। यह तीन घंटे चला जबकि पहले नाटकों के खेचने में पाँच-छह घंटे लग जाते थे। गीतों की संख्या केवल ग्यारह थी जबकि पुरानी शैली के नाटकों में चालीस तक गीत होते थे। विषय की दृष्टि से भी इसमें साहस का परिचय

यूरोपीय नाटककार का पता न था। शेक्सपियर के देश में इन्सन के क्रिया-कल्प का बोलवाला था। इंग्लैंड से बाहर भी वह छा गया था। लेकिन भारत में अकेला महाराष्ट्र ही था जहाँ सगठित रगमच होने पर भी इन्सन जैसे व्यक्तित्व का कोई पता न था। इससे मराठी रगमच का विकास रुका।

गेय नाटक अब भी राजनीति से अलग थे। सगीत का भी उनमें कम आकर्षण न था। इतना होने पर भी गद्य नाटक केवल आन्दोलनात्मक प्रवृत्ति के कारण गेय नाटक पर छा गया। गेय नाटक के साथ बालगधर्व, केशवराव भोसले और सवाई गधर्व जैसे नामी और जन्मजात सगीतज्ञ तथा अभिनेता थे। पर उनका व्यक्तित्व जनता को गद्य नाटक की ओर आकर्षित होने से न रोक सका। जनता में गहरी राजनीतिक चेतना थी, समाज-सुधार पर आँसू बहाना व्यर्थ ही रहा। न केवल जनता पर ही बल्कि उच्च वर्ग पर भी इसका कोई असर नहीं हुआ।

१९१५ और १९२० के बीच में जब प्रदेश में इस प्रकार का वातावरण था—मराठी रगमच ने सजावट, सेटिंग, मंच-विधान, रंग-भूषा आदि में काफी उन्नति की। लेकिन शैलिक दृष्टि से वह अब भी पिछड़ा हुआ था।

इसी बीच महात्मा गाँधी राजनीति में प्रवेश कर चुके थे और अपना प्रभाव जमा चुके थे। स्वामी श्रद्धानन्द जैसे समाज-सुधार के पक्षपाती भी कांग्रेस प्लेटफार्म पर आ गये थे। गाँधी जी के प्रभाव से ही सामाजिक सम्मेलन का भी कांग्रेस में ही विलय हो गया। दोनों अपने विचार एक ही प्लेटफार्म से रखने लगे। महाराष्ट्र पर इसका गहरा असर पड़ा। महाराष्ट्र और विदर्भ में तिलक के अनुयायी गाँधी दर्शन का प्रचार करने लगे। ये वे ही नेता थे जो महाराष्ट्र में रगमच का संरक्षण और निर्देशन कर रहे थे। नव दर्शन के कारण यह स्वाभाविक ही था कि गद्य तथा गेय नाटक का सैद्धान्तिक संघर्ष समाप्त हो गया और गेय रगमच पर राजनीतिक उद्देश्य वाले नाटक खेले जाने लगे।

रगमच के क्रिया-कल्प पर भी इसका प्रभाव पड़ा और उसमें परिवर्तन हुआ। लेकिन नाटक की आत्मा का भी रूप बदला। सगीत में पटु अभिनेताओं के साथ-साथ गद्य में पटु अभिनेता भी रगमच पर आये। फलस्वरूप गेय नाटक के गद्य भाग को अधिक महत्व दिया जाने लगा। धीरे-धीरे गीतों की संख्या कम होती गई। इस दिशा में 'तरु गचय दशत' नामक नाटक प्रथम प्रयास था। यह पहली फरवरी १९२३ को खेला गया था। यह तीन घंटे चला जबकि पहले नाटकों के खेचने में पाँच-छह घंटे लग जाते थे। गीतों की संख्या केवल ग्यारह थी जबकि पुरानी शैली के नाटकों में चालीस तक गीत होते थे। विषय की दृष्टि से भी इसमें साहस का परिचय

उतनी पटु नहीं थी। दूसरे, उन्हें कुशल अभिनेता भी नहीं मिले। अतः कुछ ही वर्षों में कम्पनी बन्द करनी पड़ी।

एक और स्मरणीय घटना 'नाट्य-मन्वतर' नामक मण्डली की स्थापना थी। जिस प्रकार 'महाराष्ट्र नाटक मण्डली' की स्थापना कुछ उत्साही युवकों ने की थी उसी प्रकार नाट्य-मन्वतर की स्थापना करने वालों में विश्वविद्यालय के स्नातक थे। इसकी स्थापना १९३३ में हुई थी। पहले इसकी योजना इव्सन के 'डोल्स हाउस' से श्रीगणेश करने की थी पर बाद में उन्होंने अपना विचार बदल कर इव्सन के नार्वेली प्रतिद्वन्द्वी के 'गाटलेट' का रूपान्तर किया। शीर्षक था 'आधलपाचो शाला'। इसकी रचना तथा प्रदर्शन आधुनिक ढंग से हुआ। पुराने हिसाब से गेय तो नहीं कहा जा सकता पर इसमें केवल तीन गीत थे और उपयुक्त स्थलों पर थे। इसके अतिरिक्त यथास्थान 'वैकग्राउण्ड' संगीत भी था। दो स्त्री पात्र थे जिनका अभिनय स्त्रियों ने ही किया। इस प्रकार इसे इस दिशा का सर्वप्रथम सुसंगठित प्रयास कहा जा सकता है कि स्त्री-पात्रों का अभिनय स्त्रियों ने ही किया और वह अभिनय की दृष्टि से सफल रहा। इनमें ज्योत्सना भोले भी थी जिन्होंने मराठी रंगमंच पर अपना एक विशिष्ट स्थान बना लिया है। दुर्भाग्यवश कम्पनी केवल डेढ़ वर्ष तक ही चल सकी। यदि सगठनकर्ता ठीक तरह प्रबन्ध करते तो कम्पनी और अधिक चलती क्योंकि जनता ने इसके खेल पसन्द किये और उस पर काफी असर पड़ा। यह उस समय की बात है जब सिनेमा रंगमंच को मिटाने में लग गया था। इसे वाणी मिल गई थी और इस पर चाँदी बरसने लगी थी। ज्यादा से ज्यादा पैसा कमाने के लिये फिल्म-वितरकों को सभी प्राप्य थियेटरों पर कब्जा करना पड़ा। उन्होंने जिलों और ताल्लुकों को भी नहीं छोड़ा। अतः मराठी नाटक को भटकना पड़ा। महाराष्ट्र में एक-एक करके चालीस नाटक कम्पनियाँ बन्द हो गईं।^१

बम्बई में ही केवल श्रमिकों के क्षेत्र में एक ऐसा हाल था जिसमें नाटक खेले जा सकते थे। रचनाएँ कला-प्रेमी लेखकों की होती थीं और अभिनेता भी शौकिया होते थे। दोनों ही श्रमिक वर्ग के थे। अन्य दस नाट्य-शालाओं में से—जो पहले रंगमंच के लिये प्राप्य थी—केवल एक को एक गुजराती कम्पनी ने लिया पर मराठी रंगमंच से इसका कोई सम्बन्ध न था। इस प्रकार १९३५-३६ में मराठी रंगमंच को ऐसी स्थिति का सामना करना पड़ा जिसमें उसकी परम्परा का लोप अनिवार्य मालूम पड़ता था।

दूसरी ओर १९३० के जन-सत्याग्रह के कटु अनुभव के कारण सरकार ने नाटक का गला इतनी जोर से दबोचा कि उसका साँस ही घुटने लगा।

उतनी पटु नहीं थी। दूसरे, उन्हें कुशल अभिनेता भी नहीं मिले। अतः कुछ ही वर्षों में कम्पनी बन्द करनी पड़ी।

एक और स्मरणीय घटना 'नाट्य-मन्वतर' नामक मण्डली की स्थापना थी। जिस प्रकार 'महाराष्ट्र नाटक मण्डली' की स्थापना कुछ उत्साही युवकों ने की थी उसी प्रकार नाट्य-मन्वतर की स्थापना करने वालों में विश्वविद्यालय के स्नातक थे। इसकी स्थापना १९३३ में हुई थी। पहले इसकी योजना इव्सन के 'डोल्स हाउस' से श्रीगणेश करने की थी पर बाद में उन्होंने अपना विचार बदल कर इव्सन के नार्वेली प्रतिद्वन्द्वी के 'गाटलेट' का रूपान्तर किया। शीर्षक था 'आधलपाचो शाला'। इसकी रचना तथा प्रदर्शन आधुनिक ढंग से हुआ। पुराने हिसाब से गेय तो नहीं कहा जा सकता पर इसमें केवल तीन गीत थे और उपयुक्त स्थलों पर थे। इसके अतिरिक्त यथास्थान 'वैकग्राउण्ड' संगीत भी था। दो स्त्री पात्र थे जिनका अभिनय स्त्रियों ने ही किया। इस प्रकार इसे इस दिशा का सर्वप्रथम सुसंगठित प्रयास कहा जा सकता है कि स्त्री-पात्रों का अभिनय स्त्रियों ने ही किया और वह अभिनय की दृष्टि से सफल रहा। इनमें ज्योत्सना भोले भी थी जिन्होंने मराठी रंगमंच पर अपना एक विशिष्ट स्थान बना लिया है। दुर्भाग्यवश कम्पनी केवल डेढ़ वर्ष तक ही चल सकी। यदि सगठनकर्ता ठीक तरह प्रवृत्त करते तो कम्पनी और अधिक चलती क्योंकि जनता ने इसके खेल पसन्द किये और उस पर काफी असर पड़ा। यह उस समय की बात है जब सिनेमा रंगमंच को मिटाने में लग गया था। इसे वाणी मिल गई थी और इस पर चाँदी बरसने लगी थी। ज्यादा से ज्यादा पैसा कमाने के लिये फिल्म-वितरकों को सभी प्राप्य थियेट्रो पर कब्जा करना पड़ा। उन्होंने जिलों और ताल्लुकों को भी नहीं छोड़ा। अतः मराठी नाटक को भटकना पड़ा। महाराष्ट्र में एक-एक करके चालीस नाटक कम्पनियाँ बन्द हो गई।^१

बम्बई में ही केवल श्रमिकों के क्षेत्र में एक ऐसा हाल था जिसमें नाटक खेले जा सकते थे। रचनाएँ कला-प्रेमी लेखकों की होती थीं और अभिनेता भी शौकिया होते थे। दोनों ही श्रमिक वर्ग के थे। अन्य दस नाट्य-शालाओं में से—जो पहले रंगमंच के लिये प्राप्य थी—केवल एक को एक गुजराती कम्पनी ने लिया पर मराठी रंगमंच से इसका कोई सम्बन्ध न था। इस प्रकार १९३५-३६ में मराठी रंगमंच को ऐसी स्थिति का सामना करना पड़ा जिसमें उसकी परम्परा का लोप अनिवार्य मालूम पड़ता था।

दूसरी ओर १९३० के जन-सत्याग्रह के कटु अनुभव के कारण सरकार ने नाटक का गला इतनी जोर से दबोचा कि उसका साँस ही घुटने लगा।

अधिक दिन नहीं टिक सके। कुछ कला-प्रेमियों ने नाटक लिखवाये और तीन-चार नाटक खेले भी पर यह सब व्यर्थ ही रहा। इस नाट्य-शैली ने अनेक दृश्यो वाली परम्परा को उखाड़ फेंका।

‘नाट्य-निकेतन’ ने सोद्देश्य स्त्री पात्रों का अभिनय स्त्रियों से ही कराया। अभिनेता अधिकाधिक इसकी ओर आकर्षित हुये और वे स्त्री पात्रों के अभिनय के लिये स्त्रियों को रंगमंच पर लाये। स्त्रियों की भूमिका करने वाले कुछ पुरुष आज भी हैं पर उस परम्परा के अवशेष-रूप में। उन्हें उनकी पुरानी सेवाओं के बदले में ही सरक्षण दिया जाता है।

१९४३ में मराठी रंगमंच का शताब्दी समारोह बड़ी धूमधाम से मनाया गया। सांगली में इस अवसर पर महाराष्ट्र के कोने-कोने से कोई बीस हजार व्यक्ति एकत्र हुये। इस स्थल को इस समारोह के लिये इसलिये चुना गया कि वही से नाटक की परम्परा शुरू हुई थी। इस स्थान पर पुराने और नये कलाकारों का परस्पर सम्पर्क हुआ। महाराष्ट्र के बम्बई, कोल्हापुर, अमरावती, हैदराबाद और पूना जैसे प्रमुख नगरों में भी यह समारोह मनाया गया। इसमें बम्बई का समारोह विशेष उल्लेखनीय है। विभिन्न मण्डलियों ने चौदह दिन तक नाटक खेले। हाल खचाखच भरे रहे। औसत से प्रत्येक दिन कोई १० हजार व्यक्ति आये। इस अवसर पर एक विशाल खुली नाट्यशाला तैयार की गई थी। कई नाटक दुबारा-तिबारा खेले गये।

यह एक उत्साहवर्धक अनुभव था। दर्शकों में एक नया उत्साह भर गया। इस समारोह के बाद प्रतिवर्ष इसकी उत्सुकता के साथ प्रतीक्षा की जाती है। प्रति वर्ष नाटक-प्रेमियों ने नवीन उत्साह का परिचय दिया है। एक प्रकार से इन समारोहों ने मराठी रंगमंच के विकास में बाधा डाली क्योंकि आधुनिक ढंग के नये नाटकों में रुचि उत्पन्न करने के बजाय उन्होंने केवल पुरानों का ही उद्धार किया। यह सच है कि कुछ नये नाटक प्रस्तुत किये गये लेकिन उनमें से अधिकांश अगरेजी से रूपान्तरित किये गये थे। यदि कोई मौलिक नाटक रचा भी गया तो उसमें नाटकीयता का अभाव रहा।

नये नाटकों का प्रयोग बहुत क्षीण रहा। जिन पेशेवर नाटक कम्पनियों में लगन वाले अभिनेता थे, वे ही ऐसा सफल दुस्साहस कर सकते थे। महाराष्ट्र में सम्भवतः ‘नाट्य-निकेतन’ ही एक ऐसी मण्डली थी जो व्यावसायिक रूप से काम कर रही थी लेकिन नाट्यशालाओं के अभाव में वह भी आर्थिक स्थिरता प्राप्त नहीं कर सकी। दूसरी ओर नाटक प्रेमी भड़ी रुचि के शिकार हो रहे थे। छिन्न-भिन्न

अधिक दिन नहीं टिक सके। कुछ कला-प्रेमियों ने नाटक लिखवाये और तीन-चार नाटक खेले भी पर यह सब व्यर्थ ही रहा। इस नाट्य-शैली ने अनेक दृश्यो वाली परम्परा को उखाड़ फेंका।

‘नाट्य-निकेतन’ ने सोद्देश्य स्त्री पात्रों का अभिनय स्त्रियों से ही कराया। अभिनेता अधिकाधिक इसकी ओर आकर्षित हुये और वे स्त्री पात्रों के अभिनय के लिये स्त्रियों को रंगमंच पर लाये। स्त्रियों की भूमिका करने वाले कुछ पुरुष आज भी हैं पर उस परम्परा के अवशेष-रूप में। उन्हें उनकी पुरानी सेवाओं के बदले में ही सरक्षण दिया जाता है।

१९४३ में मराठी रंगमंच का शताब्दी समारोह बड़ी धूमधाम से मनाया गया। सागली में इस अवसर पर महाराष्ट्र के कोने-कोने से कोई बीस हजार व्यक्ति एकत्र हुये। इस स्थल को इस समारोह के लिये इसलिये चुना गया कि वही से नाटक की परम्परा शुरू हुई थी। इस स्थान पर पुराने और नये कलाकारों का परस्पर सम्पर्क हुआ। महाराष्ट्र के बम्बई, कोल्हापुर, अमरावती, हैदराबाद और पूना जैसे प्रमुख नगरों में भी यह समारोह मनाया गया। इसमें बम्बई का समारोह विशेष उल्लेखनीय है। विभिन्न मण्डलियों ने चौदह दिन तक नाटक खेले। हाल खचाखच भरे रहे। औसत से प्रत्येक दिन कोई १० हजार व्यक्ति आये। इस अवसर पर एक विशाल खुली नाट्यशाला तैयार की गई थी। कई नाटक दुबारा-तिबारा खेले गये।

यह एक उत्साहवर्धक अनुभव था। दर्शकों में एक नया उत्साह भर गया। इस समारोह के बाद प्रतिवर्ष इसकी उत्सुकता के साथ प्रतीक्षा की जाती है। प्रति वर्ष नाटक-प्रेमियों ने नवीन उत्साह का परिचय दिया है। एक प्रकार से इन समारोहों ने मराठी रंगमंच के विकास में बाधा डाली क्योंकि आधुनिक ढंग के नये नाटकों में रुचि उत्पन्न करने के बजाय उन्होंने केवल पुरानों का ही उद्धार किया। यह सच है कि कुछ नये नाटक प्रस्तुत किये गये लेकिन उनमें से अधिकांश अगरेजी से रूपान्तरित किये गये थे। यदि कोई मौलिक नाटक रचा भी गया तो उसमें नाटकीयता का अभाव रहा।

नये नाटकों का प्रयोग बहुत क्षीण रहा। जिन पेशेवर नाटक कम्पनियों में लगन वाले अभिनेता थे, वे ही ऐसा सफल दुस्साहस कर सकते थे। महाराष्ट्र में सम्भवतः ‘नाट्य-निकेतन’ ही एक ऐसी मण्डली थी जो व्यावसायिक रूप से काम कर रही थी लेकिन नाट्यशालाओं के अभाव में वह भी आर्थिक स्थिरता प्राप्त नहीं कर सकी। दूसरी ओर नाटक प्रेमी भड़ी रुचि के शिकार हो रहे थे। छिन्न-भिन्न

राज्य को और से लगाये गये प्रतिबन्ध और कगे के कारण देहातो में भी तमाशे और लोक-नाट्य के अन्य रूपों का अस्तित्व दूबर हो रहा है। कभी इन सस्थाओं ने जन-जागृति में महत्वपूर्ण योग दिया था। मनोरजन के बहाने वे अब भी पुरानी परम्परा को बनाये हुये हैं। उच्च वर्ग ने इसे कभी पसन्द नहीं किया लेकिन रगमच के अलिखित इतिहास में जनता के हृदय-परिवर्तन में उनका एक विशिष्ट स्थान था और है। उसके लिये वे प्रशंसा के पात्र हैं। यह तो मैं कह ही चुका हूँ कि राज्य सरकार इसके प्रति भी उदासीन है। केन्द्रीय सरकार भी यथोचित ध्यान नहीं दे रही है। वास्तव में उच्चवर्ग इसे मिटाना चाहता है। यह स्थिति वास्तव में शोचनीय है।

यह स्थिति केवल लोकनाट्य की ही नहीं बल्कि समूचे मराठी रगमच की भी है। प्रतिभा का तो कोई अभाव नहीं। अभिनेता, अभिनेत्रियाँ, शिल्पविद् नाटककार सभी हैं। केवल देर है एक नाट्यशाला की जो उन्हें स्थान दे सके। आखिर व्यावसायिक रगमच—जो महाराष्ट्र की वर्तमान आवश्यकता है—जादू के जोर से तो नहीं आ सकता।

जो भी हो, मराठी रगमच को व्यावसायिक आधार की आवश्यकता है ताकि वह प्रगति के पथ पर अग्रसर हो सके और जमाने का सामना कर सके। एक और कमी है जिसकी मैं चर्चा करना ही चाहूँगा। मराठी नाटककार देश की स्वाधीनता के प्रति जागरूक नहीं है। भावी इतिहासकार इस बात का उल्लेख किये बिना नहीं रहेंगे कि हमारे स्वाधीनता-संग्राम में नाटक ने राजनीतिक आन्दोलन को बढ़ाने में महत्वपूर्ण योग दिया है। लेकिन नये नाटककारों ने बदली हुई परिस्थितियों के प्रति वैसी ही जागरूकता का परिचय नहीं दिया है।

लेकिन एक बात है कि शैल्पिक उन्नति चाहे कितनी भी प्रशंसनीय क्यों न हो, नाटक की आत्मा का स्थान तो ग्रहण नहीं ही कर सकती। आज आवश्यकता है ऐसे नाटकों की जो युग-भावना के दर्शन करा सकें। क्या हम टेक्नीक पर आवश्यकता से अधिक बल नहीं दे रहे हैं ? ऐसा क्यों ? इसलिये कि भावना का अभाव है। यह रोग केवल मराठी रगमच को ही—ऐसी बात नहीं। यह एक आम बीमारी है। केवल नई पीढ़ी के उदारमना लेखक ही इसे ठीक कर सकते हैं। क्या वे स्वाधीनता को पहचानते हैं ? ज्योंही यह जागरूकता हमारे अन्दर आ जायेगी, रगमच के पुन-स्थान का महत्वपूर्ण क्षण भी दूर नहीं होगा।

राज्य को और से लगाये गये प्रतिबन्ध और कगे के कारण देहातो में भी तमाशे और लोक-नाट्य के अन्य रूपों का अस्तित्व दूभर हो रहा है। कभी इन सस्थाओं ने जन-जागृति में महत्वपूर्ण योग दिया था। मनोरजन के वहाने वे अब भी पुरानी परम्परा को बनाये हुये हैं। उच्च वर्ग ने इसे कभी पसन्द नहीं किया लेकिन रगमच के अलिखित इतिहास में जनता के हृदय-परिवर्तन में उनका एक विशिष्ट स्थान था और है। उसके लिये वे प्रशंसा के पात्र हैं। यह तो मैं कह ही चुका हूँ कि राज्य सरकार इसके प्रति भी उदासीन है। केन्द्रीय सरकार भी यथोचित ध्यान नहीं दे रही है। वास्तव में उच्चवर्ग इसे मिटाना चाहता है। यह स्थिति वास्तव में शोचनीय है।

यह स्थिति केवल लोकनाट्य की ही नहीं बल्कि समूचे मराठी रगमच की भी है। प्रतिभा का तो कोई अभाव नहीं। अभिनेता, अभिनेत्रियाँ, शिल्पविद् नाटककार सभी हैं। केवल देर है एक नाट्यशाला की जो उन्हें स्थान दे सके। आखिर व्यावसायिक रगमच—जो महाराष्ट्र की वर्तमान आवश्यकता है—जादू के जोर से तो नहीं आ सकता।

जो भी हो, मराठी रगमच को व्यावसायिक आधार की आवश्यकता है ताकि वह प्रगति के पथ पर अग्रसर हो सके और जमाने का सामना कर सके। एक और कमी है जिसकी मैं चर्चा करना ही चाहूँगा। मराठी नाटककार देश की स्वाधीनता के प्रति जागरूक नहीं है। भावी इतिहासकार इस बात का उल्लेख किये बिना नहीं रहेंगे कि हमारे स्वाधीनता-संग्राम में नाटक ने राजनीतिक आन्दोलन को बढ़ाने में महत्वपूर्ण योग दिया है। लेकिन नये नाटककारों ने बदली हुई परिस्थितियों के प्रति वैसी ही जागरूकता का परिचय नहीं दिया है।

लेकिन एक बात है कि शैलिपक उन्नति चाहे कितनी भी प्रशंसनीय क्यों न हो, नाटक की आत्मा का स्थान तो ग्रहण नहीं ही कर सकती। आज आवश्यकता है ऐसे नाटकों की जो युग-भावना के दर्शन करा सकें। क्या हम टेक्नीक पर आवश्यकता से अधिक बल नहीं दे रहे हैं ? ऐसा क्यों ? इसलिये कि भावना का अभाव है। यह रोग केवल मराठी रगमच को ही—ऐसी बात नहीं। यह एक आम बीमारी है। केवल नई पीढ़ी के उदारमना लेखक ही इसे ठीक कर सकते हैं। क्या वे स्वाधीनता को पहचानते हैं ? ज्योंही यह जागरूकता हमारे अन्दर आ जायेगी, रगमच के पुन-स्थान का महत्वपूर्ण क्षण भी दूर नहीं होगा।

जब मुसलमान विजेता के रूप में भारत आये तो आरम्भ में वे देश के प्रशासन-कार्यों में व्यस्त रहे। शान्ति की स्थापना के उपरान्त उन्होंने भारतीय साहित्य, कला और संस्कृति के अध्ययन की ओर ध्यान दिया। 'नाटक सागर' में लेखकों ने लिखा है

हमें इस से सरोकार नहीं कि उनका यह कार्य विद्या का संरक्षण करने की भावना से प्रेरित था या केवल मनोरंजन की अभिलाषा से। परन्तु इस में कोई संदेह नहीं कि उन्होंने भारतीय साहित्य और कला के प्रति उदार दृष्टिकोण से काम लिया और अपने सिद्धान्तों तथा प्रशासन-नीति की रक्षा करते हुए यथामुम्भव उन्होंने भारतीय संस्कृति और कला के विकास में कोई बाधा नहीं डाली। उस समय जैसा हम ऊपर कह चुके हैं भारतीय नाटक अवनीति की अवस्था में था मुसलमानों को संस्कृत का ज्ञान नहीं था और कोई ऐसा व्यक्ति भी नहीं था जो उन्हें कला के रहस्य की जानकारी कराता। इसलिए निकृष्ट को उत्कृष्ट समझते हुए उन्होंने जनता का अनुसरण करने में ही अपना श्रेय समझा। उन्होंने अपनी उदारता से अयोग्य अभिनेताओं को मालामाल कर दिया। नकद इनाम देने के अतिरिक्त उन्हें गाँव और जागीरें भी दी गईं। इन जागीरों में से कुछ एक अभी तक उन की सतानों के पास हैं।

शाह फरूखसियर के युग में नवाज़ नामक एक कवि ने उर्दू में शकुन्तला का अनुवाद किया था, परन्तु इस का अब कोई निशान नहीं मिलता। यह भी नहीं कहा जा सकता कि यह अनुवाद नाटक के रूप में था या किसी और रूप में।

बहुत समय तक नाटक की यही स्थिति रही। वाजिद अली शाह के शासन-काल में 'इन्दर-सभा' के प्रचलन ने उर्दू नाटक में एक नये युग का आरम्भ किया।

वाजिद अली शाह साहित्य एवं सौंदर्य का प्रेमी और विलास-प्रिय राजा था। उसका दरबार प्रत्येक प्रकार के सुख-विलास का केन्द्र था। उसके दरबारी सदा इस धुन लगे रहते थे कि रंगीले पिया के लिए मनोरंजन का कोई नया साधन प्रस्तुत करें। दरबारियों ने नयी बोलचाल में पुरानी शराब भरनी शुरू कर दी। एक फ्रांसीसी ने 'आपेरा' की रूपरेखा प्रस्तुत की। वाजिद अली शाह के आदेशानुसार मीर अमानत ने 'इन्दर-सभा' की रचना की।

उर्दू नाटक के प्रवर्तन का श्रेय सैयद में आगाहसन अमानत को ही है। इन्दर सभा की रचना १८५० ई० में हुई थी, इस के लिए कैसर बाग में रंगमंच बनाया गया था और यह एक फ्रांसीसी निदेशक की देखरेख में अभिनीत हुआ था। इस में

जब मुसलमान विजेता के रूप में भारत आये तो आरम्भ में वे देश के प्रशासन-कार्यों में व्यस्त रहे। शान्ति की स्थापना के उपरान्त उन्होंने भारतीय साहित्य, कला और संस्कृति के अध्ययन की ओर ध्यान दिया। 'नाटक सागर' में लेखको ने लिखा है

हमें इस से सरोकार नहीं कि उनका यह कार्य विद्या का संरक्षण करने की भावना से प्रेरित था या केवल मनोरंजन की अभिलाषा से। परन्तु इस में कोई संदेह नहीं कि उन्होंने भारतीय साहित्य और कला के प्रति उदार दृष्टिकोण से काम लिया और अपने सिद्धान्तों तथा प्रशासन-नीति की रक्षा करते हुए यथामुम्भव उन्होंने भारतीय संस्कृति और कला के विकास में कोई बाधा नहीं डाली। उस समय जैसा हम ऊपर कह चुके हैं भारतीय नाटक अवनीति की अवस्था में था मुसलमानों को संस्कृत का ज्ञान नहीं था और कोई ऐसा व्यक्ति भी नहीं था जो उन्हें कला के रहस्य की जानकारी कराता। इसलिए निकृष्ट को उत्कृष्ट समझते हुए उन्होंने जनता का अनुसरण करने में ही अपना श्रेय समझा। उन्होंने अपनी उदारता से अयोग्य अभिनेताओं को मालामाल कर दिया। नकद इनाम देने के अतिरिक्त उन्हें गाँव और जागीरों भी दी गई। इन जागीरों में से कुछ एक अभी तक उन की सतानों के पास हैं।

शाह फरूखसियर के युग में नवाज़ नामक एक कवि ने उर्दू में शकुन्तला का अनुवाद किया था, परन्तु इस का अब कोई निशान नहीं मिलता। यह भी नहीं कहा जा सकता कि यह अनुवाद नाटक के रूप में था या किसी और रूप में।

बहुत समय तक नाटक की यही स्थिति रही। वाजिद अली शाह के शासन-काल में 'इन्दर-सभा' के प्रचलन ने उर्दू नाटक में एक नये युग का आरम्भ किया।

वाजिद अली शाह साहित्य एवं सौंदर्य का प्रेमी और विलास-प्रिय राजा था। उसका दरबार प्रत्येक प्रकार के सुख-विलास का केन्द्र था। उसके दरबारी सदा इस धुन लगे रहते थे कि रंगीले पिया के लिए मनोरंजन का कोई नया साधन प्रस्तुत करें। दरबारियों ने नयी बोलचाल में पुरानी शराब भरनी शुरू कर दी। एक फ्रांसीसी ने 'आपेरा' की रूपरेखा प्रस्तुत की। वाजिद अली शाह के आदेशानुसार भीर अमानत ने 'इन्दर-सभा' की रचना की।

उर्दू नाटक के प्रवर्तन का श्रेय सैयद में आशाहसन अमानत को ही है। इन्दर सभा की रचना १८५० ई० में हुई थी, इस के लिए कैसर बाग में रंगमंच बनाया गया था और यह एक फ्रांसीसी निदेशक की देखरेख में अभिनीत हुआ था। इस में

पुरस्कार देने की इच्छा प्रकट की परन्तु वह पहले राजी नहीं हुई। जब इन्द्र ने मुँह माँगा पुरस्कार देने का वचन दिया तब कही उसने अपनी और गुलफाम की प्रेम-कथा सुनाई। इस पर इन्द्र ने गुलफाम को मुक्त कर दिया। नाटक का अन्त इन्हीं दोनों के मिलन से होता है।

‘इन्दर सभा’ की कहानी तो ऐसी नहीं कि प्रगतिशील विचार के लॉग मान्यता दें, फिर भी इसमें वाजिद अली शाह के दरबार और अवध के तत्कालीन गस-रग का चित्र तो मुखर हो ही उठता है। इस दृष्टि से अमानत अवश्य सफल रहे हैं।

‘इन्दर सभा’ और उस के बाद के उर्दू नाटकों की विशेषताये कुछ विस्तृत रूप से नीचे बताई जा रही हैं।

पहली विशेषता उर्दू नाटक के नामों की है। नामों की एक किस्म वह है जिस में प्रेमी और प्रेमिका के नामों को मिला कर प्रेम की कहानी प्रस्तुत की जाती है जैसे शीरी फरहाद, लैला मजनूँ, नल दमन, हीर राँभा, सोहनी महीवाल आदि। दूसरे प्रकार के नाटक वे हैं जिन के नामों में ससार की अस्थिरता और इसकी दोरगी नीति व्यक्त की गई है जैसे ‘चलती दुनिया’ ‘काया, पलट’, ‘दोरगी दुनिया’ और ‘हुस्न का बाज़ार’। तीसरे प्रकार के नाटक वे हैं जिनको ‘खूनी कातिल’, ‘बाप का गुनाह’, ‘गुनाह की दीवार’ जैसे नाम दिये गये हैं।

प्राचीन उर्दू नाटक की दूसरी विशेषता यह है कि उस के कथानक सामान्य रूप से विदेशी परम्परा पर आधारित हैं जैसे लैला मजनूँ, शीरी फरहाद। केवल इरान और अरब की ही नहीं बल्कि मिस्र, रोम, चीन, और अफगानिस्तान की परम्परागत कथाएँ भी उर्दू नाटक का विषय रही हैं। मजे की बात यह कि इन लेखकों ने न तो इन देशों को देखा ही था और न इन में से अधिकतर को इन देशों के भूगोल और इतिहास की ही जानकारी थी।

उर्दू के प्राचीन नाटकों की तीसरी विशेषता यह है कि प्रेम-कथाओं को छोड़ कर उन में किसी और बात का वर्णन नहीं होता। नायक को नायिका से प्रेम होगा और नायिका को नायक से। परिस्थितियाँ कभी अनुकूल होंगी और कभी प्रतिकूल इसलिए नाटक कभी कामदी होगा और कभी आसदी। एकाध ‘रकीब’ (प्रतिद्वन्द्वी) भी होगा जो सामान्य रूप से प्रेमी और प्रेमिका के रास्ते में रोके अटकायेगा। इन नाटकों की चौथी विशेषता गीत और तुकान्त भाषा है। सामान्य रूप से नाटक में सहेलियों को गीत गाते और सगीत तथा नृत्य की सभा होते दिखाया जायेगा। तुकान्त सवादों के कुछ उदाहरण नीचे दिये जाते हैं —

पुरस्कार देने की इच्छा प्रकट की परन्तु वह पहले राजी नहीं हुई। जब इन्द्र ने मुँह माँगा पुरस्कार देने का वचन दिया तब कही उसने अपनी और गुलफाम की प्रेम-कथा सुनाई। इस पर इन्द्र ने गुलफाम को मुक्त कर दिया। नाटक का अन्त इन्हीं दोनों के मिलन से होता है।

‘इन्दर सभा’ की कहानी तो ऐसी नहीं कि प्रगतिशील विचार के लोभ मान्यता दें, फिर भी इसमें वाजिद अली शाह के दरबार और अवध के तत्कालीन गस-रग का चित्र तो मुखर हो ही उठता है। इस दृष्टि से अमानत अवश्य सफल रहे हैं।

‘इन्दर सभा’ और उस के बाद के उर्दू नाटकों की विशेषताये कुछ विस्तृत रूप से नीचे बताई जा रही हैं।

पहली विशेषता उर्दू नाटक के नामों की है। नामों की एक किस्म वह है जिस में प्रेमी और प्रेमिका के नामों को मिला कर प्रेम की कहानी प्रस्तुत की जाती है जैसे शीरी फरहाद, लैला मजनूँ, नल दमन, हीर राँभा, सोहनी महीवाल आदि। दूसरे प्रकार के नाटक वे हैं जिन के नामों में ससार की अस्थिरता और इसकी दोरगी नीति व्यक्त की गई है जैसे ‘चलती दुनिया’ ‘काया, पलट’, ‘दोरगी दुनिया’ और ‘हुस्न का बाज़ार’। तीसरे प्रकार के नाटक वे हैं जिनको ‘खूनी कातिल’, ‘बाप का गुनाह’, ‘गुनाह की दीवार’ जैसे नाम दिये गये हैं।

प्राचीन उर्दू नाटक की दूसरी विशेषता यह है कि उस के कथानक सामान्य रूप से विदेशी परम्परा पर आधारित हैं जैसे लैला मजनूँ, शीरी फरहाद। केवल इरान और अरब की ही नहीं बल्कि मिस्र, रोम, चीन, और अफगानिस्तान की परम्परागत कथाएँ भी उर्दू नाटक का विषय रही हैं। मजे की बात यह कि इन लेखकों ने न तो इन देशों को देखा ही था और न इन में से अधिकतर को इन देशों के भूगोल और इतिहास की ही जानकारी थी।

उर्दू के प्राचीन नाटकों की तीसरी विशेषता यह है कि प्रेम-कथाओं को छोड़ कर उन में किसी और बात का वर्णन नहीं होता। नायक को नायिका से प्रेम होगा और नायिका को नायक से। परिस्थितियाँ कभी अनुकूल होंगी और कभी प्रतिकूल इसलिए नाटक कभी कामदी होगा और कभी आसदी। एकाध ‘रकीब’ (प्रतिद्वन्द्वी) भी होगा जो सामान्य रूप से प्रेमी और प्रेमिका के रास्ते में रोके अटकायेगा। इन नाटकों की चौथी विशेषता गीत और तुकान्त भाषा है। सामान्य रूप से नाटक में सहेलियों को गीत गाते और सगीत तथा नृत्य की सभा होते दिखाया जायेगा। तुकान्त सवादों के कुछ उदाहरण नीचे दिये जाते हैं —

हीला साज—ले उडेगा कोई दम मे बुलबुली को बुलबुला । मेडकी को खूब मेडक चाहने वाला मिला ।

तोबा तल्ला —यारो दुनिया से उठ गई क्या लडकियो से हया ?

नऊज बिल्लाह—डाक्टरों के हाथ से शफा ।

तोबा तल्ला—शरीफो से तकदीर ।

नऊज—दवाओ से तासीर

तोबा—मुहब्बत किन में है

नऊज—मुर्गी मुर्गी में । इत्यादि ।

इन उदाहरणों से ज्ञात हो जायेगा कि दर्शको की रुचि क्या थी । ये नाटक-कार इन्ही दर्शको का मनोरंजन करते थे । नवीनता या प्रगतिशीलता उनके लिए निरर्थक शब्द थे । वे लकीर के फकीर थे । उस काल में निम्न कोटि के साहित्य की रचना होती थी । और यही साहित्य लोकप्रिय था । नाटक इन श्रुतियों से कैसे बच सकता था ।

अब कुछ नाटककारों और उसकी रचनाओं के नाम सुनिये —

रौनक बनारसी —ओरिजनल थियेटर कम्पनी, बम्बई के मालिक सेठ पिस्टन जी फ्राम जी स्वयं भी नाटक लिखते थे, परन्तु उन्होंने रौनक बनारसी को इस काम के लिए चुन लिया था । उन के नाटक उर्दू में प्रकाशित नहीं हुए केवल एक नाटक 'इनसाफ महमूदशाह', १८८२ ई० में गुजराती में छपा था ।

जरीफ .—हुसैन मियाँ जरीफ । इनकी रचनाओं के नाम नीचे दिये जाते हैं
खुदादोस्त, चान्द बीबी, तोहफाए दिलकुश, बुलबुले बीमार, तोहफाए दिल पजीर, शीरीफरहाद, अली बाबा, नक्शे सुलेमानी, अकबरे आजम, लैला मजनून, इश्क सभा, फरख सभा, गुलबकावली, हुस्न अफरोज, गुल या सनोबर, नैरगे इस्क, हातिम नाई, नासिरो हुमायूँ, मातमे जफर, बच्चे सुलेमान, अलादीन, लाल गौहर, खुदा दाद इत्यादि ।

मिर्जा नजीर बेग —'गुलशने पाक दामन मारूप व चन्द्रावली' के प्रथम पृष्ठ पर ये शब्द लिखे हुए हैं —

“मुअल्लिफा मिर्जा नजीर बेग, डायरेक्टर, दि पारस जुबली

हीला साज—ले उड़ेगा कोई क्षम मे बुलबुली को बुलबुला । मेडकी को खूब मेडक चाहने वाला मिला ।

तोबा तल्ला —यारो दुनिया से उठ गई क्या लडकियो से हया ?

नऊज बिल्लाह—डाक्टरों के हाथ से शफा ।

तोबा तल्ला—शरीफो से तकदीर ।

नऊज—दवाओ से तासीर

तोबा—मुहब्बत किन में है

नऊज—मुर्गी मुर्गी में । इत्यादि ।

इन उदाहरणों से ज्ञात हो जायेगा कि दर्शको की रुचि क्या थी । ये नाटक-कार इन्ही दर्शको का मनोरंजन करते थे । नवीनता या प्रगतिशीलता उनके लिए निरर्थक शब्द थे । वे लकीर के फकीर थे । उस काल में निम्न कोटि के साहित्य की रचना होती थी । और यही साहित्य लोकप्रिय था । नाटक इन श्रुतियों से कैसे बच सकता था ।

अब कुछ नाटककारों और उसकी रचनाओं के नाम सुनिये —

रौनक बनारसी —ओरिजनल थियेटर कम्पनी, वम्बई के मालिक सेठ पिस्टन जी फ्राम जी स्वयं भी नाटक लिखते थे, परन्तु उन्होंने रौनक बनारसी को इस काम के लिए चुन लिया था । उन के नाटक उर्दू में प्रकाशित नहीं हुए केवल एक नाटक 'इनसाफ महमूदशाह', १८८२ ई० में गुजराती में छपा था ।

जरीफ .—हुसैन मियाँ जरीफ । इनकी रचनाओं के नाम नीचे दिये जाते हैं
खुदादोस्त, चान्द बीबी, तोहफाए दिलकुश, बुलबुले बीमार, तोहफाए दिल पञ्जीर, शीरीफरहाद, अली बाबा, नक्शे सुलेमानी, अकबरे आजम, लैला मजनून, इश्क सभा, फर्रूख सभा, गुलबकावली, हुस्न अफरोज, गुल या सनोबर, नैरगे इश्क, हातिम नाई, नासिरो हुमायूँ, मातमे जफर, वज्मे सुलेमान, अलादीन, लाल गौहर, खुदा दाद इत्यादि ।

मिर्जा नजीर बेग —'गुलशने पाक दामन मारूफ व चन्द्रावली' के प्रथम पृष्ठ पर ये शब्द लिखे हुए हैं —

“मुअल्लिफा मिर्जा नजीर बेग, डायरेक्टर, दि पारस जुबली

आरम्भ में हश्च पुरानी शैली का अनुसरण करते रहे । आगे चल कर उन्होंने शेक्सपियर के नाटको को उर्दू में रूपान्तरित किया । उन्होंने उर्दू में शेक्सपियर के इतने नाटकों का अनुवाद किया है कि लोग उनको भारत का शेक्सपियर कहने लगे ।

हश्च ने उर्दू नाटको को लोकप्रिय बनाया, परन्तु वह पुरानी परम्परागत शैली को नहीं छोड़ सके । उनकी भाषा प्रभावशाली तो है परन्तु बहुत आलंकारिक भी है । यदि वह बोलचाल की मुहावरेदार भाषा का प्रयोग करते और सरल तथा स्वाभाविक शैली को अपनाते तो निस्सन्देह वह उर्दू के अद्वितीय नाटककार होते । फिर भी उन्होंने कथानक, कलात्मक तत्वों आदि की दृष्टि से उर्दू नाटक को बहुत सम्पन्न किया है । हश्च के युग में कुछ दूसरे नाटककारों ने भी उर्दू नाटक में नवीन प्रयोग किये ।

हश्च के बाद जो नाटककार हुए, उनमें महशर अवाल्वी, मास्टर रहमत, इशरत हुसैन मुनीर, मुन्शी नाज़ा, मिर्ज़ा अब्बास, आग़ा शायिर, आरज़ लखनवी, मायल देहलवी आदि बहुत प्रसिद्ध नाटककार थे ।

नाटक और रंगशाला की यह शोभा १९२७-२८ तक रही । उस के बाद इस में कमी होती गई और १९२८ के अग्न से तो इस साहित्य रूप की अवनति होने लगी । उस समय से लेकर अब तक उर्दू नाटक ने कोई विशेष प्रगति नहीं की है । जिस प्रकार उर्दू के अन्य साहित्य रूपों की उन्नति हुई है, उस प्रकार नाटक की नहीं हो सकी है । इसका मुख्य कारण रंगमंच का अभाव है । फिल्म और रेडियो के प्रचलन ने नये नाट्य-रूपों को जन्म दिया और रंगमंचीय नाटक लुप्त हो गया ।

आधुनिक युग के आरम्भ में जिन नाटककारों ने उर्दू नाटक की प्रगति में महत्त्वपूर्ण योग दिया है, उनमें अल्लामा कैफी, रायबहादुर कुवर सेन, मौलाना अब्दुलमाजिद दरियावादी, शौक किदवाई, ज़फर अली खाँ, हकीम अहमद शुजा, और मिर्ज़ा हादी रसवा विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं । ज़फर अली खाँ के नाटक 'जगे रूसो जापान' प्रगतिशील तत्वों का समावेश हुआ है यह उर्दू के पुराने नाटकों से सर्वथा भिन्न है । कुँवर सेन का नाटक 'ब्रह्मा हूँ' अपने प्रकार का पहला नाटक है । इस नाटक में ग्रहों को पात्रों के रूप में प्रस्तुत किया गया है । अब्दुल माजिद का नाटक 'बुदे पशेमाँ' भी बहुत सफल रहा । कैफी के 'राजदुलारी' और 'मुरारी दादा' को बहुत लोकप्रियता मिली । कैफी के इन नाटकों में आधुनिक सभ्यता का स्पष्ट रूप से चित्रण किया है । डा० आबिद हुसैन का 'पर्दाए ग़फ़लत' भी बहुत

आरम्भ में हश्च पुरानी शैली का अनुसरण करते रहे । आगे चल कर उन्होंने शेक्सपियर के नाटको को उर्दू में रूपान्तरित किया । उन्होंने उर्दू में शेक्सपियर के इतने नाटकों का अनुवाद किया है कि लोग उनको भारत का शेक्सपियर कहने लगे ।

हश्च ने उर्दू नाटको को लोकप्रिय बनाया, परन्तु वह पुरानी परम्परागत शैली को नहीं छोड़ सके । उनकी भाषा प्रभावशाली तो है परन्तु बहुत आलंकारिक भी है । यदि वह बोलचाल की मुहावरेदार भाषा का प्रयोग करते और सरल तथा स्वाभाविक शैली को अपनाते तो निस्सन्देह वह उर्दू के अद्वितीय नाटककार होते । फिर भी उन्होंने कथानक, कलात्मक तत्वों आदि की दृष्टि से उर्दू नाटक को बहुत सम्पन्न किया है । हश्च के युग में कुछ दूसरे नाटककारों ने भी उर्दू नाटक में नवीन प्रयोग किये ।

हश्च के बाद जो नाटककार हुए, उनमें महशर अवाल्वी, मास्टर रहमत, इशरत हुसैन मुनीर, मुन्शी नाज़ा, मिर्ज़ा अब्बास, आग़ा शायिर, आरज़ लखनवी, मायल देहलवी आदि बहुत प्रसिद्ध नाटककार थे ।

नाटक और रगशाला की यह शोभा १९२७-२८ तक रही । उस के बाद इस में कमी होती गई और १९२८ के अन्त से तो इस साहित्य रूप की अवनति होने लगी । उस समय से लेकर अब तक उर्दू नाटक ने कोई विशेष प्रगति नहीं की है । जिस प्रकार उर्दू के अन्य साहित्य रूपों की उन्नति हुई है, उस प्रकार नाटक की नहीं हो सकी है । इसका मुख्य कारण रगमच का अभाव है । फिल्म और रेडियो के प्रचलन ने नये नाट्य-रूपों को जन्म दिया और रगमचीय नाटक लुप्त हो गया ।

आधुनिक युग के आरम्भ में जिन नाटककारों ने उर्दू नाटक की प्रगति में महत्त्वपूर्ण योग दिया है, उनमें अल्लामा कैफी, रायवहादुर कुवर सेन, मौलाना अब्दुलमाजिद दरियावादी, शौक किदवाई, ज़फ़र अली खाँ, हकीम अहमद शुजा, और मिर्ज़ा हादी रुसवा विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं । ज़फ़र अली खाँ के नाटक 'जगे रूसो जापान' प्रगतिशील तत्वों का समावेश हुआ है यह उर्दू के पुराने नाटकों से सर्वथा भिन्न है । कुँवर सेन का नाटक 'ब्रह्मा हूँ' अपने प्रकार का पहला नाटक है । इस नाटक में ग्रहों को पात्रों के रूप में प्रस्तुत किया गया है । अब्दुल माजिद का नाटक 'बुदे पशेमाँ' भी बहुत सफल रहा । कैफी के 'राजदुलारी' और 'मुरारी दादा' को बहुत लोकप्रियता मिली । कैफी के इन नाटकों में आधुनिक सभ्यता का स्पष्ट रूप से चित्रण किया है । डा० आबिद हुसैन का 'पर्दाए ग़फ़लत' भी बहुत

होते हैं और दोनों में कोई कथा का क्रमिक विकास लगभग एक-सा होता है परन्तु पात्रों के चित्रण और नाट्य-विधि की दृष्टि से इन दोनों में बड़ा अन्तर है। एकाकी नाटको की रचना पाठको और दर्शको के लिए की जाती है। इसके विपरित रेडियो-नाटक केवल सुनने के लिए लिखे जाते हैं। इसलिए यह स्वाभाविक ही है कि दोनों गति और व्यापार एक दूसरे से भिन्न होंगे। प्रत्येक एकाकी नाटक प्रसार की आवश्यकताओं को पूरा नहीं कर सकता। इसी प्रकार एक रेडियो नाटक के पठन से वह प्रसन्नता और हर्ष नहीं होता जो उसे रेडियो पर सुनकर होता है।

तेरह-चौदह वर्ष पूर्व भारत में प्रगतिशील आंदोलन के परिणामस्वरूप 'जन नाट्य सघ' की स्थापना हुई थी। बम्बई में ख्वाजा अहमद अब्बास, पृथ्वीराज और उन के साथियों ने इस रंगशाला के कार्यों का श्रीगणेश नये ढंग से किया। उन्होंने राजनीतिक और सामाजिक विषयों से सम्बद्ध नाटक प्रस्तुत किए। इनमें 'पठान' को विशेष रूप से बहुत लोकप्रियता मिली। लखनऊ में डाक्टर नसीन सुवही, डा० रशीद जहाँ, सिद्धे हसन, साहिबजादा रशीदुज्जफर और उनके साथियों ने लोक-रंगशाला की स्थापना की। इसके रंगमंच पर भी कुछ नवीन नाटक अभिनीत हुए। इन में प्रेमचन्द की प्रसिद्ध कहानी 'कफन' का नाटकीय रूप और रशीद जहाँ का नाटक 'औरत' विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। परन्तु लखनऊ में इस आंदोलन ने कुछ अधिक प्रगति नहीं की। इस की अपेक्षा बम्बई में 'पृथ्वी थियेटर' को अधिक सफलता मिली। लखनऊ में कलाकार और पूँजी दोनों की कमी थी। बम्बई में ये दोनों ही साधन सुलभ थे। इसलिए पृथ्वी थियेटर ने बहुत प्रगति की। १९४७ के बाद उसने भारत के बड़े-बड़े नगरों का पर्यटन भी किया। रंगमंच के पुनर्निर्माण का आंदोलन अब बहुत लोकप्रिय और सफल हो रहा है। इसका एक प्रमाण तो यही है कि भारत सरकार ने लाखों रुपये खर्च करके राष्ट्रीय रंगशाला के लिए नई दिल्ली में एक बहुत बड़े रंगमंच की स्थापना की योजना बनाई है।

पिछले पच्चीस वर्षों में फिल्म ने बहुत प्रगति की है। फिल्म की इस प्रगति देखते हुए कुछ लोगों का विचार है कि नाट्य की अवनति और नाटक की मन्द गति का कारण फिल्म ही है। परन्तु यह सही नहीं है क्योंकि सभी सम्य देशों में फिल्म की लोकप्रियता भारत की अपेक्षा कहीं अधिक है। फिर भी वहाँ रंगमंच उन्नति की अवस्था में है। फिल्म और रंगमंच दोनों की ही प्रगति हो रही है। दोनों ही जनता के मनोरंजन के साधन हैं।

होते हैं और दोनों में कोई कथा का क्रमिक विकास लगभग एक-सा होता है परन्तु पात्रों के चित्रण और नाट्य-विधि की दृष्टि से इन दोनों में बड़ा अन्तर है। एकाकी नाटकों की रचना पाठकों और दर्शकों के लिए की जाती है। इसके विपरित रेडियो-नाटक केवल सुनने के लिए लिखे जाते हैं। इसलिए यह स्वाभाविक ही है कि दोनों गति और व्यापार एक दूसरे से भिन्न होंगे। प्रत्येक एकाकी नाटक प्रसार की आवश्यकताओं को पूरा नहीं कर सकता। इसी प्रकार एक रेडियो नाटक के पठन से वह प्रसन्नता और हर्ष नहीं होता जो उसे रेडियो पर सुनकर होता है।

तेरह-चौदह वर्ष पूर्व भारत में प्रगतिशील आंदोलन के परिणामस्वरूप 'जन नाट्य सघ' की स्थापना हुई थी। बम्बई में ख्वाजा अहमद अब्बास, पृथ्वीराज और उन के साथियों ने इस रंगशाला के कार्यों का श्रीगणेश नये ढंग से किया। उन्होंने राजनीतिक और सामाजिक विषयों से सम्बद्ध नाटक प्रस्तुत किए। इनमें 'पठान' को विशेष रूप से बहुत लोकप्रियता मिली। लखनऊ में डाक्टर नसीन सुवही, डा० रशीद जहाँ, सिक्ते हसन, साहिबजादा रशीदुज्जफर और उनके साथियों ने लोक-रंगशाला की स्थापना की। इसके रंगमंच पर भी कुछ नवीन नाटक अभिनीत हुए। इन में प्रेमचन्द की प्रसिद्ध कहानी 'कफन' का नाटकीय रूप और रशीद जहाँ का नाटक 'औरत' विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। परन्तु लखनऊ में इस आंदोलन ने कुछ अधिक प्रगति नहीं की। इस की अपेक्षा बम्बई में 'पृथ्वी थियेटर' को अधिक सफलता मिली। लखनऊ में कलाकार और पूँजी दोनों की कमी थी। बम्बई में ये दोनों ही साधन सुलभ थे। इसलिए पृथ्वी थियेटर ने बहुत प्रगति की। १९४७ के बाद उसने भारत के बड़े-बड़े नगरों का पर्यटन भी किया। रंगमंच के पुनर्निर्माण का आंदोलन अब बहुत लोकप्रिय और सफल हो रहा है। इसका एक प्रमाण तो यही है कि भारत सरकार ने लाखों रुपये खर्च करके राष्ट्रीय रंगशाला के लिए नई दिल्ली में एक बहुत बड़े रंगमंच की स्थापना की योजना बनाई है।

पिछले पच्चीस वर्षों में फिल्म ने बहुत प्रगति की है। फिल्म की इस प्रगति देखते हुए कुछ लोगों का विचार है कि नाट्य की अवनति और नाटक की मन्द गति का कारण फिल्म ही है। परन्तु यह सही नहीं है क्योंकि सभी सभ्य देशों में फिल्म की लोकप्रियता भारत की अपेक्षा कहीं अधिक है। फिर भी वहाँ रंगमंच उन्नति की अवस्था में है। फिल्म और रंगमंच दोनों की ही प्रगति हो रही है। दोनों ही जनता के मनोरंजन के साधन हैं।

पंजाबी नाटक

—श्री कर्तारसिंह दुग्गल

पंजाबी नाटक के विषय में प्रथम बात जो मुझे कहनी है वह यह है कि पंजाबी में नाटक कोई नहीं है। विगत तीन-चार दशकों में अंग्रेजी साहित्य से प्रभावित होकर कुछेक पढ़ने योग्य नाटक अवश्य लिखे गये हैं और इनमें से कुछ नाटक सफलता के साथ खेले भी गये हैं, किन्तु अभी तक इस क्षेत्र में वैसा कार्य नहीं हुआ है, जैसा पंजाबी साहित्य के अन्य क्षेत्रों में हुआ है। पंजाबी में वारिस शाह जैसा कोई नाटककार नहीं हुआ। जहाँ पीलू, बुल्लेशाह, हाशिम और शाह मुहम्मद अपने अपने समय में पंजाबी काव्य को कही का कही ले गये, वहाँ नाटक लिखने या खेलने वाला हूँदने से भी नहीं मिलता।

आखिर क्यों ?

इसका कारण यह है कि नाटक की कुछ अपनी विशेष अपेक्षाएँ होती हैं। नाटक को केवल लिखना ही पर्याप्त नहीं, नाटक को खिलाने वाला चाहिये, उसे खेलने वाला चाहिये, रंगमंच की आवश्यकता है और आवश्यकता है अभिरुचि रखने वाले दर्शकों की वैसी श्रेणी की, जिससे नाटक देखने का अवकाश प्राप्त हो और नाटक को वह हृदयगम कर सके। और पंजाब में यह स्थिति कई शताब्दियों तक उपलब्ध नहीं हो पाई। जिन लोगों को नित्य संघर्ष का सामना करना पड़ता हो, जहाँ प्रति वर्ष बाहरी आक्रमणों का भय हो, जहाँ प्रति चौथे वर्ष लोगों की छातियों को लताड़ते हुए हमलावर आते रहें, उन लोगों की नाटक प्रवृत्ति कहाँ से हो ?

यह बात आश्चर्यजनक है कि जिस देश में भारत जैसा नाट्य-शास्त्र का पंडित पैदा हुआ, जहाँ भास, कालिदास जैसे नाटककारों का जन्म हुआ, वहाँ नाटक की परम्परा इस तरह लुप्त हो गयी। पंजाब में नाटक के अभाव का मुख्य कारण इस प्रदेश का सीमा प्रान्त होना है।

यो नाटक खेलना मनुष्य की स्वभावजन्य प्रवृत्ति है। शिशु नकलें उतारते हैं, बालक कभी कुछ बन कर प्रसन्न होते हैं। हर समाज में लोक-गीतों, लोक-कथाओं, लोक-नृत्यों के साथ लोक-नाट्य भी चले आते हैं। कही इनका प्रचलन अधिक है और कही कम। स्वाभाविक रूप में मनुष्य मिल-जुलकर खेलना पसन्द करता है।

पंजाबी नाटक

—श्री कर्तारसिंह दुग्गल

पंजाबी नाटक के विषय में प्रथम बात जो मुझे कहनी है वह यह है कि पंजाबी में नाटक कोई नहीं है। विगत तीन-चार दशकों में अंग्रेजी साहित्य से प्रभावित होकर कुछेक पढ़ने योग्य नाटक अवश्य लिखे गये हैं और इनमें से कुछ नाटक सफलता के साथ खेले भी गये हैं, किन्तु अभी तक इस क्षेत्र में वैसा कार्य नहीं हुआ है, जैसा पंजाबी साहित्य के अन्य क्षेत्रों में हुआ है। पंजाबी में वारिस शाह जैसा कोई नाटक-कार नहीं हुआ। जहाँ पीलू, बुल्लेशाह, हाशिम और शाह मुहम्मद अपने अपने समय में पंजाबी काव्य को कहीं का कहीं ले गये, वहाँ नाटक लिखने या खेलने वाला ढूँढने से भी नहीं मिलता।

आखिर क्यों ?

इसका कारण यह है कि नाटक की कुछ अपनी विशेष अपेक्षाएँ होती हैं। नाटक को केवल लिखना ही पर्याप्त नहीं, नाटक को खिलाने वाला चाहिये, उसे खेलने वाला चाहिये, रंगमंच की आवश्यकता है और आवश्यकता है अभिरुचि रखने वाले दर्शकों की वैसी श्रेणी की, जिससे नाटक देखने का अवकाश प्राप्त हो और नाटक को वह हृदयगम कर सके। और पंजाब में यह स्थिति कई शताब्दियों तक उपलब्ध नहीं हो पाई। जिन लोगों को नित्य सघर्ष का सामना करना पड़ता हो, जहाँ प्रति वर्ष बाहरी आक्रमणों का भय हो, जहाँ प्रति चौथे वर्ष लोगों की छातियों को लताड़ते हुए हमलावर आते रहें, उन लोगों की नाटक प्रवृत्ति कहाँ से हो ?

यह बात आश्चर्यजनक है कि जिस देश में भारत जैसा नाट्य-शास्त्र का पंडित पैदा हुआ, जहाँ भास, कालिदास जैसे नाटककारों का जन्म हुआ, वहाँ नाटक की परम्परा इस तरह लुप्त हो गयी। पंजाब में नाटक के अभाव का मुख्य कारण इस प्रदेश का सीमा प्रान्त होना है।

यो नाटक खेलना मनुष्य की स्वभावजन्य प्रवृत्ति है। शिशु नकलें उतारते हैं, बालक कभी कुछ बन कर प्रसन्न होते हैं। हर समाज में लोक-गीतों, लोक-कथाओं, लोक-नृत्यों के साथ लोक-नाट्य भी चले आते हैं। कहीं इनका प्रचलन अधिक है और कहीं कम। स्वाभाविक रूप में मनुष्य मिल-जुलकर खेलना पसन्द करता है।

स्त्रियो का अभिनय पुरुष ही करते हैं और कहानी का आनन्द तथा प्रवाह इतना तीक्ष्ण होता है कि दर्शकों की कल्पना उड़ी-उड़ी सी रहती है, नायिका के दुःखों में दुःखित होती रहती है, उसके हर आँसू के साथ आँसू बहाती रहती है ।

आधुनिक पंजाबी नाटक की उत्पत्ति अन्य भाषाओं की भाँति अनायास की सी स्थिति में हुई । इसकी जड़ें, देश के नाटक की प्राचीन परम्परा तक नहीं जाती । इसका कारण शताब्दियों तक हमारे देश की पराधीनता और विदेशी सभ्यता का प्राबल्य है ।

जहाँ रगमच ही नहीं वहाँ नाटक कैसे लिखे जा सकते हैं ? जो लोग रगमच अनुभव के बिना नाटक लिखते हैं, उन लोगों की कृतियाँ गिथिल, अनुपयुक्त और अरुचिकर-सी, वातचीत के ढग से कहीं हुई कहानी-मात्र होकर रह जाती हैं । उनमें नाटकीयता नहीं होती । यही हाल पंजाबी में कई लिखित नाटकों का है । भाई वीरसिंह लिखित 'राजा लखदाता सिंह' सिक्खों में सुधार के दृष्टिकोण से लिखा गया, अपने मतव्य में सभवतः वह सफल भी हुआ, किन्तु नाटक के रूप में न इसे कभी खेला गया और न यह खेला जा सकता है । इस नाटक की कथाभूमि सतोपप्रद नहीं, पात्र-चित्रण नाटकीय आधार पर नहीं है । कहानी की गति अधिक से अधिक कथा जैसी है, नाटक जैसी बिल्कुल नहीं । लेखक का मतव्य सिक्ख मिद्धान्तों का प्रचार है, यह बात पुस्तक में सर्वत्र प्रकट होती है । बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में लिखा गया एक और नाटक 'सुक्का समुन्दर' है । इसका लेखक अरूढ सिंह 'ताइव' था । इस नाटक में हास-परिहास अधिक है । हास्य साधारण-सा है । समाज की अनेक कुरीतियों का उपहास किया गया है । अच्छे पात्र बिल्कुल अच्छे हैं और बुरे पात्र बिल्कुल बुरे । जिस रूप में पात्र नाटक में प्रवेश करते हैं, उसी रूप में नाटक के अन्त तक चले जाते हैं, जैसे पत्थर की मूर्तियाँ हैं । कहीं वह बदलते नहीं, कहीं उनका रूप परिवर्तन नहीं होता । हर रंग पक्का है । काले स्याह काले हैं और सफेद दूध से सफेद है ।

आश्चर्यजनक यह बात है कि इन कृतियों से पहले भाई वीरसिंह के पिता डा० चरनसिंह जी ने कालिदास के नाटक "शकुन्तला" का पंजाबी में बहुत बढ़िया अनुवाद किया था और उन्हीं दिनों सरदार मानसिंह ने कालिदास के एक अन्य नाटक "विक्रमोर्वशीय" का भी अनुवाद किया । किन्तु पंजाबी में मौलिक नाटक लिखने वालों ने इन महान् कृतियों का कोई असर स्वीकार नहीं किया । भाई वीरसिंह के नाटक "राजालखदाता सिंह" से यह अनुभव होता है कि लेखक अंग्रेजी नाट्य-शैली से प्रभावित है । विशाखदत्त का "मृद्राराक्षस" भी कुछ समय बाद पंजाबी में अनुवाद किया गया ।

स्त्रियो का अभिनय पुरुष ही करते हैं और कहानी का आनन्द तथा प्रवाह इतना तीक्ष्ण होता है कि दर्शकों की कल्पना उड़ी-उड़ी सी रहती है, नायिका के दुःखों में दुःखित होती रहती है, उसके हर आँसू के साथ आँसू बहाती रहती है ।

आधुनिक पंजाबी नाटक की उत्पत्ति अन्य भाषाओं की भाँति अनायास की सी स्थिति में हुई । इसकी जड़ें, देश के नाटक की प्राचीन परम्परा तक नहीं जाती । इसका कारण शताब्दियों तक हमारे देश की पराधीनता और विदेशी सभ्यता का प्राबल्य है ।

जहाँ रगमच ही नहीं वहाँ नाटक कैसे लिखे जा सकते हैं ? जो लोग रगमच अनुभव के बिना नाटक लिखते हैं, उन लोगों की कृतियाँ गिथिल, अनुपयुक्त और अरुचिकर-सी, वातचीत के ढग से कहीं हुई कहानी-मात्र होकर रह जाती हैं । उनमें नाटकीयता नहीं होती । यही हाल पंजाबी में कई लिखित नाटकों का है । भाई वीरसिंह लिखित 'राजा लखदाता सिंह' सिक्खों में सुधार के दृष्टिकोण से लिखा गया, अपने मतव्य में सभवतः वह सफल भी हुआ, किन्तु नाटक के रूप में न इसे कभी खेला गया और न यह खेला जा सकता है । इस नाटक की कथाभूमि सतोपप्रद नहीं, पात्र-चित्रण नाटकीय आधार पर नहीं है । कहानी की गति अधिक से अधिक कथा जैसी है, नाटक जैसी बिल्कुल नहीं । लेखक का मतव्य सिक्ख मिद्धान्तों का प्रचार है, यह बात पुस्तक में सर्वत्र प्रकट होती है । बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में लिखा गया एक और नाटक 'सुक्का समुन्दर' है । इसका लेखक अरूढ सिंह 'ताइव' था । इस नाटक में हास-परिहास अधिक है । हास्य साधारण-सा है । समाज की अनेक कुरीतियों का उपहास किया गया है । अच्छे पात्र बिल्कुल अच्छे हैं और बुरे पात्र बिल्कुल बुरे । जिस रूप में पात्र नाटक में प्रवेश करते हैं, उसी रूप में नाटक के अन्त तक चले जाते हैं, जैसे पत्थर की मूर्तियाँ हैं । कहीं वह बदलते नहीं, कहीं उनका रूप परिवर्तन नहीं होता । हर रंग पक्का है । काले स्याह काले हैं और सफेद दूध से सफेद है ।

आश्चर्यजनक यह बात है कि इन कृतियों से पहले भाई वीरसिंह के पिता डा० चरनसिंह जी ने कालिदास के नाटक "शकुन्तला" का पंजाबी में बहुत बढ़िया अनुवाद किया था और उन्हीं दिनों सरदार मानसिंह ने कालिदास के एक अन्य नाटक "विक्रमोर्वशीय" का भी अनुवाद किया । किन्तु पंजाबी में मौलिक नाटक लिखने वालों ने इन महान् कृतियों का कोई असर स्वीकार नहीं किया । भाई वीरसिंह के नाटक "राजालखदाता सिंह" से यह अनुभव होता है कि लेखक अंग्रेजी नाट्य-शैली से प्रभावित है । विशाखदत्त का "मृद्राराक्षस" भी कुछ समय बाद पंजाबी में अनुवाद किया गया ।

है। जो पात्र बोलता है, जहाँ तक छन्द की सीमा में उसका बोलना सम्भव होता है, वह बोलता जाता है। इनमें से कोई नाटक कभी रगमच पर नहीं खेला जा सकता। फिरोजदीन “शारफ” पंजाबी का एक लोकप्रिय कवि हुआ है। आरम्भ में उसने “हीरस्याल” के किस्से को फिल्म के लिये रूपान्तर किया। फिल्म तो न बन सकी पर अपनी रचना को उन्होंने प्रकाशित करा दिया। नाटक के दृष्टिकोण से यह रचना अत्यन्त निबल है। “शारफ” की भाषा मुहावरेदार और बहुत आकर्षक है। कहीं-कहीं उसके भीतर का कवि अत्यन्त सुन्दर शैली का आभास दे जाता है।

बीसवीं शताब्दी के दूसरे और तीसरे दशकों में पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों के नाटक पंजाब तक पहुँच गये और उनकी चर्चा आम हो गयी। ये कम्पनियाँ भारत और ईरान के पुराने किस्सों, महाभारत और रामायण की पुरानी कहानियों, शेक्सपीयर की रचनाओं को रूपान्तर करके प्रस्तुत करती थीं। इनमें जन-सामान्य के मनोरंजन का ख्याल ही रखा जाता था। इन कम्पनियों के लिये कुछ मौलिक नाटक भी लिखे गये। इस समय पंजाब में शिक्षा का आन्दोलन बड़े जोर पर था। गाँव-गाँव में स्कूल, शहर-शहर में कॉलेज खुल रहे थे। इसका परिणाम यह निकला कि रगमच की ओर लोगों का अधिक ध्यान आकृष्ट होने लगा। कॉलेजों, स्कूलों, शहरों और गाँवों में नाटक-मण्डलियों ने जहाँ-कहाँ से भी नाटक लेकर खेनने शुरू कर दिये। हमारे गाँव के “तकिये” में शहर से कनातें और पर्दे मगवा कर गैसों की रोशनी में “बिल्व मंगल” खेला गया। काले नाग का गहरी अँधेरी रात में दीवार के साथ लटकना और किपी का उसको पकड़ कर ऊपर की मंजिल में चढ़ जाना मुझे अभी तक याद है। और इस सब कुछ पर दर्शकों की साँपों का रुक जाना इस नाटक की सफलता की निशानी थी, जिसे मैं कभी भी नहीं भूल सकता। फिर हमारे गाँव के बाहर एक हवेली में “वन देवी” नाटक खेला गया। नायिका का अभिनय खालसा स्कूल के एक नवयुवक सिक्ख अध्यापक ने किया। गज-गज अपने बालों को नायक के पाँवों में गिरा कर जब नायिका ने निरपराधी होने का अभिनय किया तो सैकड़ों दर्शकों की आँखों में आँसू अद्विगलता से बह उठे थे। नाटक अत्यन्त सफल रहा। पर अगले दिन खालसा स्कूल के उम अध्यापक की नौकरी सकट में सुनाई पड़ी।

पारसी कम्पनियों से प्रभावित होकर पंजाबी में रगमच का प्रचलन अवश्य हुआ। मगर शिक्षा का माध्यम उर्दू होने के कारण, नाटक उर्दू में ही होते थे। इसी पके हुए वातावरण में गवर्नमेंट कालेज लाहौर के एक अध्यापक ईश्वर-चन्दर नन्दा ने पंजाबी में नाटक लिखने शुरू किये और उन्हें रगमच पर खेला। पहले उन्होंने शेक्सपीयर के “मर्चेंट-ऑफ वेनिस” के आधार पर “शामूशाह”

है। जो पात्र बोलता है, जहाँ तक छन्द की सीमा में उसका बोलना सम्भव होता है, वह बोलता जाता है। इनमें से कोई नाटक कभी रगमच पर नहीं खेला जा सकता। फिरोजदीन “शारफ” पंजाबी का एक लोकप्रिय कवि हुआ है। आरम्भ में उसने “हीरस्याल” के किस्से को फिल्म के लिये रूपान्तर किया। फिल्म तो न बन सकी पर अपनी रचना को उन्होंने प्रकाशित करा दिया। नाटक के दृष्टिकोण से यह रचना अत्यन्त निबल है। “शारफ” की भाषा मुहावरेदार और बहुत आकर्षक है। कहीं-कहीं उसके भीतर का कवि अत्यन्त सुन्दर शैली का आभास दे जाता है।

बीसवीं शताब्दी के दूसरे और तीसरे दशकों में पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों के नाटक पंजाब तक पहुँच गये और उनकी चर्चा आम हो गयी। ये कम्पनियाँ भारत और ईरान के पुराने किस्सों, महाभारत और रामायण की पुरानी कहानियों, शेक्सपीयर की रचनाओं को रूपान्तर करके प्रस्तुत करती थीं। इनमें जन-सामान्य के मनोरंजन का ख्याल ही रखा जाता था। इन कम्पनियों के लिये कुछ मौलिक नाटक भी लिखे गये। इस समय पंजाब में शिक्षा का आन्दोलन बड़े जोर पर था। गाँव-गाँव में स्कूल, शहर-शहर में कॉलेज खुल रहे थे। इसका परिणाम यह निकला कि रगमच की ओर लोगों का अधिक ध्यान आकृष्ट होने लगा। कॉलेजों, स्कूलों, शहरों और गाँवों में नाटक-मण्डलियों ने जहाँ-कहाँ से भी नाटक लेकर खेनने शुरू कर दिये। हमारे गाँव के “तकिये” में शहर से कनातें और पर्दे मगवा कर गैसों की रोशनी में “बिल्व मंगल” खेला गया। काले नाग का गहरी अँधेरी रात में दीवार के साथ लटकना और किपी का उसको पकड़ कर ऊपर की मंजिल में चढ़ जाना मुझे अभी तक याद है। और इस सब कुछ पर दर्शकों की साँपों का रुक जाना इस नाटक की सफलता की निशानी थी, जिसे मैं कभी भी नहीं भूल सकता। फिर हमारे गाँव के बाहर एक हवेली में “वन देवी” नाटक खेला गया। नायिका का अभिनय खालसा स्कूल के एक नवयुवक सिक्ख अध्यापक ने किया। गज-गज अपने बालों को नायक के पाँवों में गिरा कर जब नायिका ने निरपराधी होने का अभिनय किया तो सैकड़ों दर्शकों की आँखों में आँसू अद्विगलता से बह उठे थे। नाटक अत्यन्त सफल रहा। पर अगले दिन खालसा स्कूल के उम अध्यापक की नौकरी सकट में सुनाई पड़ी।

पारसी कम्पनियों से प्रभावित होकर पंजाबी में रगमच का प्रचलन अवश्य हुआ। मगर शिक्षा का माध्यम उर्दू होने के कारण, नाटक उर्दू में ही होते थे। इसी पके हुए वातावरण में गवर्नमेंट कालेज लाहौर के एक अध्यापक ईश्वर-चन्दर नन्दा ने पंजाबी में नाटक लिखने शुरू किये और उन्हें रगमच पर खेला। पहले उन्होंने शेक्सपीयर के “मर्चेंट-ऑफ वेनिस” के आधार पर “शामूशाह”

सरदार हरचरनसिंह को प्रो० ईश्वरचन्दर नन्दा का उत्तराधिकारी कहा जाता है। यह कहना यहां तक तो ठीक है कि नन्दा के बाद हरचरनसिंह ने ही नाटक की ओर अधिक ध्यान दिया। और आज के पंजाबी नाटककारों में सम्भवतः सब से ज्यादा नाटक उसी ने ही लिखे हैं। हरचरन सिंह के नाटकों में जीवन का विस्तार बहुत है। नन्दा के नाटक हरचरनसिंह से ज्यादा प्रशस्त होते हैं। अध्यापक होने के नाते नन्दा अपनी रचनाओं को खूब अच्छी तरह भाँज के पेश करता है। उसके नाटकों के पात्र गिने-चुने हैं, जाने-पहचाने हैं, उनमें वह कोई उलझने नहीं डालता। कहानी साधारण और अपनी गति में चलती निरिष्ट स्थान तक पहुँच जाती है। हरचरन सिंह ने जीवन के अधिक उलझे हुये अंगों को प्रस्तुत किया है। पात्रों के मनोविश्लेषण को सम्मुख रख कर उनकी गतिविधि के विस्तार को अम से दर्शाने का प्रयास किया है। हरचरनसिंह को समाज की विषमताओं का अधिक अनुभव है, नये समाज में उत्पन्न नयी समस्याओं को वह ढूँढ-ढूँढ कर पात्रों में देखता है और हर कठिनाई को कई दृष्टिकोणों से दर्शाने की कोशिश करता है। हरचरनसिंह का उद्देश्य ऊँचा है, क्या वह इसमें सफल भी हुआ है, इसका निर्णय समय करेगा। प्रो० हरचरनसिंह का विचार है कि हरचरनसिंह के नाटक “रास्ता दिखाने की वजाय रास्ते की तंगी का अधिक जिक्र करते हैं।” सरदार हरचरनसिंह ने आधा दर्जन से अधिक नाटक और कुछ एकाकी लिखे। इनके नाटक विभाजन से पूर्व लाहौर में कई बार खेले गये और दिल्ली, पटियाला, अमृतसर आदि कालेजों और स्कूलों में प्रस्तुत किये जा रहे हैं। ‘अनजोड’, ‘राजा पोरस’, ‘दोप’, ‘खेडण दे दिन चार’, ‘दूर दुरोड शहरो’ और ‘कमला कुमारी’ इस नाटककार के कुछ बड़े नाटक हैं।

गुरुदयाल सिंह खोसला ने ‘बूए बैठी थी’ और ‘वे घरे ते होर’ एकाकी नाटक लिखे। यह नाटककार नन्दा और हरचरन सिंह दोनों से अधिक सजग, अधिक सुलभा हुआ और कुशल नाटककार है। खोसला ने आधुनिक रंगमंच की आवश्यकताओं को सम्मुख रख कर नाटक लिखे हैं और उनको दिल्ली के रंगमंच पर कई बार बड़ी सफलता से खेला है। उसके नाटक साधारणतः मध्य श्रेणी के पात्रों के आस-पास घूमते हैं और इस नाटककार की व्यंग-शक्ति विशेष प्रबल मानी जाती है।

नाटककारों की अगली पीढ़ी में चार नाम अधिक उल्लेखनीय हैं सन्त सिंह सेखो, शीला भाटिया, बलवन्त गार्गी और अमरीक सिंह। ये चारों नाटककार प्रगतिशील हैं। साहित्य और कला की मानवतावादी विचारधाराओं से अधिक प्रभावित जान पड़ते हैं। प्रो० सन्तसिंह सेखो बहुमुखी लेखक हैं—उन्होंने कहानी, आलोचना, नाटक और किसी सीमा तक कविता में नये-नये प्रयोग किये हैं। नाटककार के रूप

सरदार हरचरनसिंह को प्रो० ईश्वरचन्दर नन्दा का उत्तराधिकारी कहा जाता है। यह कहना यहां तक तो ठीक है कि नन्दा के बाद हरचरनसिंह ने ही नाटक की ओर अधिक ध्यान दिया। और आज के पंजाबी नाटककारों में सम्भवतः सब से ज्यादा नाटक उसी ने ही लिखे हैं। हरचरन सिंह के नाटकों में जीवन का विस्तार बहुत है। नन्दा के नाटक हरचरनसिंह से ज्यादा प्रशस्त होते हैं। अध्यापक होने के नाते नन्दा अपनी रचनाओं को खूब अच्छी तरह भाँज के पेश करता है। उसके नाटकों के पात्र गिने-चुने हैं, जाने-पहचाने हैं, उनमें वह कोई उलझने नहीं डालता। कहानी साधारण और अपनी गति में चलती निरिष्ट स्थान तक पहुँच जाती है। हरचरन सिंह ने जीवन के अधिक उलझे हुये अंगों को प्रस्तुत किया है। पात्रों के मनोविश्लेषण को सम्मुख रख कर उनकी गतिविधि के विस्तार को अम से दर्शाने का प्रयास किया है। हरचरनसिंह को समाज की विषमताओं का अधिक अनुभव है, नये समाज में उत्पन्न नयी समस्याओं को वह ढूँढ-ढूँढ कर पात्रों में देखता है और हर कठिनाई को कई दृष्टिकोणों से दर्शाने की कोशिश करता है। हरचरनसिंह का उद्देश्य ऊँचा है, क्या वह इसमें सफल भी हुआ है, इसका निर्णय समय करेगा। प्रो० गुरुचरनसिंह का विचार है कि हरचरनसिंह के नाटक “रास्ता दिखाने की वजाय रास्ते की तंगी का अधिक जिक्र करते हैं।” सरदार हरचरनसिंह ने आधा दर्जन से अधिक नाटक और कुछ एकाकी लिखे। इनके नाटक विभाजन से पूर्व लाहौर में कई बार खेले गये और दिल्ली, पटियाला, अमृतसर आदि कालेजों और स्कूलों में प्रस्तुत किये जा रहे हैं। ‘अनजोड’, ‘राजा पोरस’, ‘दोप’, ‘खेडण दे दिन चार’, ‘दूर दुरोड शहरो’ और ‘कमला कुमारी’ इस नाटककार के कुछ बड़े नाटक हैं।

गुरुदयाल सिंह खोसला ने ‘बूए बैठी थी’ और ‘वे घरे ते होर’ एकाकी नाटक लिखे। यह नाटककार नन्दा और हरचरन सिंह दोनों से अधिक सजग, अधिक सुलभा हुआ और कुशल नाटककार है। खोसला ने आधुनिक रंगमंच की आवश्यकताओं को सम्मुख रख कर नाटक लिखे हैं और उनको दिल्ली के रंगमंच पर कई बार बड़ी सफलता से खेला है। उसके नाटक साधारणतः मध्य श्रेणी के पात्रों के आस-पास घूमते हैं और इस नाटककार की व्यंग-शक्ति विशेष प्रबल मानी जाती है।

नाटककारों की अगली पीढ़ी में चार नाम अधिक उल्लेखनीय हैं सन्त सिंह सेखो, शीला भाटिया, बलवन्त गार्गी और अमरीक सिंह। ये चारों नाटककार प्रगतिशील हैं। साहित्य और कला की मानवतावादी विचारधाराओं से अधिक प्रभावित जान पड़ते हैं। प्रो० सन्तसिंह सेखो बहुमुखी लेखक हैं—उन्होंने कहानी, आलोचना, नाटक और किसी सीमा तक कविता में नये-नये प्रयोग किये हैं। नाटककार के रूप

ने अंग्रेजी के कुछ नाटकों को पंजाबी में रूपान्तर किया है। रूपान्तर मूल नाटकों जितने सफल और सजीव हैं। इस तरह के रूपान्तर एक तीक्ष्ण बुद्धि का प्रतिभाशाली कलाकर ही कर सकता है। अपनी कला के विषय में एक स्थान पर लिखते हुए नाटककार ने कहा है, “साधारण-सी घटना को तोड़-फोड़ कर इतिवृत्त गढ़ लेता हूँ, जो जरा से कल्पित रंग से विल्कुल स्वाभाविक प्रतीत होता है।” कई साथियों ने मेरी भाषा को बड़ा श्लाघ्य माना है। मेरे पात्रों की अव्यक्त ग्रामीण भाषा की स्वस्थता को मैंने अपने नाटकों में उसी भाषा का प्रयोग किया है, जो हम प्रतिदिन साधारणतः बोलते हैं। मेरे शब्दों का भण्डार किसी साधारण ग्रामीण से अधिक नहीं। मेरी भाषा पर अधिक प्रभाव हमारे मुहल्ले के किसानों का, मिरासी का, मित्तू बढई का और मेरी माँ का है—मैं बड़ी-बड़ी घटनाओं और तर्कों को नहीं अपनाता। मैं एक छोटी सी साधारण बात को लेकर उसमें नाटकीय नवीनता को ढूँढने की कोशिश करता हूँ। “ये सारे नाटक हमारे समाज पर व्यंग्य करते हैं? इनके पात्र इर्द-गिर्द के अंधेरे में भाँकते हैं। हमारे समाज की मध्यम श्रेणी का प्रतिनिधित्व करते हैं। इनका जीवन अस्वस्थ मूल्यों का केन्द्र बन गया है।” मेरी दृष्टि में जिस बात में गार्गी को कोई पा नहीं सकता, वह उसके पात्र हैं, और इन पात्रों की परस्पर बातचीत है। कही वह अपनी कृतियों को भाषा के सहारे ही उठाकर ले जाता है। भाषा के सहारे और छोटी-छोटी बातों के सहारे जो हमारे आस-पास प्रतिदिन होती रहती हैं, किन्तु जिसको सुनने और समझने के लिए उनका रंगमंच पर आना आवश्यक होता है। गार्गी का हर पात्र जैसे जीवन में से वैसे का वैसे उठकर चला आया हो। उनमें से उनके व्यवहार का हमें आभास मिलता है। उनके पावों की बिवाईयाँ, हाथों के गट्टे, उनकी कांटों से फटी हुई चुनरियाँ, कीचड़ से लिपटी हुई तलवारें, कितनी-कितनी देर हमारी आँखों के सामने घूमती रहती है। ईश्वरचन्द्र नन्दा आदि पंजाबी के दूसरे नाटककारों की तरह बलवन्त गार्गी कही भी सुधार करने या उपदेश देने की कोशिश नहीं करता मगर उसका हर नाटक एक चिरस्थायी प्रभाव छोड़ कर समाप्त होता है। बहुधा वह हमारी मध्य श्रेणी पर व्यंग्य करता है, वह व्यंग्य जहाँ-जहाँ लगता है, वहाँ-वहाँ कितनी ही देर मीठा-मीठा दर्द होता रहता है। बलवन्त गार्गी ने पंजाबी में पहली बार जन साधारण के बारे में नाटक लिखे हैं, ऐसे नाटक जिनको खेला जा रहा देख कर हजारों की गिनती में दर्शक उनमें शामिल हो जाते हैं। किसी नाटककार का इस प्रकार लोकप्रिय होना कही भी गर्व का कारण हो सकता है। “लोहा कुट” बलवन्त गार्गी का सर्वप्रथम नाटक है। पलेठी के बेटे की तरह ऐसा लगता है, जैसे इस नाटककार ने अपनी सारी शक्ति इस नाटक में लगा दी है। मेरी दृष्टि में “लोहा कुट” से अच्छा

ने अंग्रेजी के कुछ नाटकों को पंजाबी में रूपान्तर किया है। रूपान्तर मूल नाटकों जितने सफल और सजीव हैं। इस तरह के रूपान्तर एक तीक्ष्ण बुद्धि का प्रतिभाशाली कलाकर ही कर सकता है। अपनी कला के विषय में एक स्थान पर लिखते हुए नाटककार ने कहा है, “साधारण-सी घटना को तोड़-फोड़ कर इतिवृत्त गढ़ लेता हूँ, जो जरा से कल्पित रंग से विल्कुल स्वाभाविक प्रतीत होता है” “कई साथियों ने मेरी भाषा को बड़ा श्लाघ्य माना है। मेरे पात्रों की अव्वल ग्रामीण भाषा की स्वस्थता को” “मैंने अपने नाटकों में उसी भाषा का प्रयोग किया है, जो हम प्रतिदिन साधारणतः बोलते हैं। मेरे शब्दों का भण्डार किसी साधारण ग्रामीण से अधिक नहीं। मेरी भाषा पर अधिक प्रभाव हमारे मुहल्ले के किसानों का, मिरासी का, मित्तू बढई का और मेरी माँ का है——मैं बड़ी-बड़ी घटनाओं और तर्कों को नहीं अपनाता। मैं एक छोटी सी साधारण बात को लेकर उसमें नाटकीय नवीनता को ढूँढने की कोशिश करता हूँ” “ये सारे नाटक हमारे समाज पर व्यंग्य करते हैं? इनके पात्र इर्द-गिर्द के अंधेरे में भाकते हैं। हमारे समाज की मध्यम श्रेणी का प्रतिनिधित्व करते हैं। इनका जीवन अस्वस्थ मूल्यों का केन्द्र बन गया है।” मेरी दृष्टि में जिस बात में गार्गी को कोई पा नहीं सकता, वह उसके पात्र हैं, और इन पात्रों की परस्पर बातचीत है। कही वह अपनी कृतियों को भाषा के सहारे ही उठाकर ले जाता है। भाषा के सहारे और छोटी-छोटी बातों के सहारे जो हमारे आस-पास प्रतिदिन होती रहती हैं, किन्तु जिसको सुनने और समझने के लिए उनका रंगमंच पर आना आवश्यक होता है। गार्गी का हर पात्र जैसे जीवन में से वैसे का वैसे उठकर चला आया हो। उनमें से उनके व्यवहार का हमें आभास मिलता है। उनके पावों की बिवाइयाँ, हाथों के गट्टे, उनकी कांटों से फटी हुई चुनरियाँ, कीचड़ से लिपटी हुई तलवारें, कितनी-कितनी देर हमारी आँखों के सामने घूमती रहती है। ईश्वरचन्द्र नन्दा आदि पंजाबी के दूसरे नाटककारों की तरह बलवन्त गार्गी कही भी सुधार करने या उपदेश देने की कोशिश नहीं करता मगर उसका हर नाटक एक चिरस्थायी प्रभाव छोड़ कर समाप्त होता है। बहुधा वह हमारी मध्य श्रेणी पर व्यंग्य करता है, वह व्यंग्य जहाँ-जहाँ लगता है, वहाँ-वहाँ कितनी ही देर मीठा-मीठा दर्द होता रहता है। बलवन्त गार्गी ने पंजाबी में पहली बार जन साधारण के बारे में नाटक लिखे हैं, ऐसे नाटक जिनको खेला जा रहा देख कर हजारों की गिनती में दर्शक उनमें शामिल हो जाते हैं। किसी नाटककार का इस प्रकार लोकप्रिय होना कही भी गर्व का कारण हो सकता है। “लोहा कुट” बलवन्त गार्गी का सर्वप्रथम नाटक है। पलेठी के बेटे की तरह ऐसा लगता है, जैसे इस नाटककार ने अपनी सारी शक्ति इस नाटक में लगा दी है। मेरी दृष्टि में “लोहा कुट” से अच्छा

नाट्य-कला की ओर ध्यान दे रहे हैं। इनके कुछ नाटको को अमृतसर आदि शहरों में खेला गया है।

अब जब कि अधिकतर पंजाबी बोलने वालों ने अपनी भाषा को अपना लिया है कोई कारण नहीं कि इस प्रदेश की नाट्य-कला और अधिक विकसित न हो। पंजाबी नाटक पंजाब के गाँवों में लोक-नाटकों के रूप में अभी तक दम तोड़ रहा है। यदि शहर की ओर से कोई स्वस्थ प्रयास किया जाये तो इस परस्पर सामंजस्य से पंजाबी रंगमंच का भविष्य अत्यन्त उज्ज्वल हो सकता है। कुछ हम अपने ग्रामीण भाइयों को सिखायें और कुछ उनसे भी सीखें—ऊँचा साहित्य केवल इन्हीं परिस्थितियों में उत्पन्न हुआ करता है। महान् कला के लिये धरती का स्पर्श बहुत बहुत आवश्यक है।



नाट्य-कला की ओर ध्यान दे रहे हैं। इनके कुछ नाटको को अमृतसर आदि शहरों में खेला गया है।

अब जब कि अधिकतर पंजाबी बोलने वालों ने अपनी भाषा को अपना लिया है कोई कारण नहीं कि इस प्रदेश की नाट्य-कला और अधिक विकसित न हो। पंजाबी नाटक पंजाब के गाँवों में लोक-नाटकों के रूप में अभी तक दम तोड़ रहा है। यदि शहर की ओर से कोई स्वस्थ प्रयास किया जाये तो इस परस्पर सामंजस्य से पंजाबी रंगमंच का भविष्य अत्यन्त उज्ज्वल हो सकता है। कुछ हम अपने ग्रामीण भाइयों को सिखायें और कुछ उनसे भी सीखें—ऊँचा साहित्य केवल इन्हीं परिस्थितियों में उत्पन्न हुआ करता है। महान् कला के लिये धरती का स्पर्श बहुत बहुत आवश्यक है।



“यह नाटक केवल तुम्हारे और देवताओं के सुख के लिए ही नहीं है, इसमें तीनों लोको के लिए भाव का प्रदर्शन है। मैंने इस नाटक की रचना लोक की गति-विधि का अनुकरण करते हुए की है, चाहे धर्म हो चाहे क्रीडा, या अर्थ, शांति, हास, युद्ध, वासना या फिर सहार, और इससे धर्मपालन करने वालों को धर्म का फल, काम के सेवियों को काम, दुविनीतो को निग्रह, विधि का पालन करने वालों को तप, महाजनो को बल, योद्धाओं को उत्साह, अज्ञानियों को ज्ञान, पण्डितों को विद्या, महीषों को क्रीडा, दुःखदग्धों को सहनशीलता, लाभार्थियों को लाभ, हत-सकल्प को साहस प्राप्त होगा। यह नाना भावों से पूर्ण है, हृदय की कामनाओं से रजित है, समस्त मानवता से सम्बद्ध है, चाहे वह श्रेष्ठ हो, मध्यम हो या अधम, और शिक्षा, मनोविनोद, सुख आदि का दाता है।

“रस-भावादि के विषय में यह नाटक समस्त ज्ञान का स्रोत है, जो दुखी हैं, थकित हैं, या कठिन तप में लीन हैं, उनके लिए यह भव्य आराम है, यह उन्हें पुण्य, ख्याति, दीर्घायु, सौभाग्य और बुद्धि प्रदान करेगा और समस्त ससार को शिक्षा देगा। यह न तो ज्ञान ही है, न कला ही, न कर्म और न योग। इस नाटक की सृष्टि सप्तभुवनो के अनुसार है, जो कि मानो देवो-वानवो, दिग्पालो और ब्रह्मर्षियों के कृत्यों का अवलोकन कर रहे हैं। नाटक वह है जो स्वभावानुकूल है। रगमच ससार के लिए मनोविनोद का साधन है, और वेद, दर्शन, इतिहास और अन्य विषयों के श्रवण का स्थल है।”

—२—

भारतीय नाटक की आत्मा कल्पना

रस-स्रोत के रूप में नाटक एक मोद्देश्य सृष्टि है, अर्थात् यह मात्र विषय की अनुकृति न होकर एक कल्पनात्मक सृष्टि है। जैसा कि भरत ने आगे कहा है -

“मनुष्य के समस्त क्रिया-कलाप सकल्प की सचेतन क्रियाशीलता के फल हैं। अतएव अभिनय के विभिन्न अंगों का विचारपूर्वक विधान होना चाहिए।”

इस प्रकार, रस की तीव्रता के अतिरिक्त, यह सृष्टि किसी भी अन्य तत्त्व के अधीन नहीं रह जाती। और जैसा कि काव्यशास्त्र और नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित है, यह रस की तीव्रता निर्भर है लेखक अथवा अभिनेता की क्षमता पर, जिसके द्वारा वह मानवीय पदार्थ में भावों और विचारों का संचार करके उन्हें एक ऐसे स्तर पर ला खड़ा करता है जहाँ वे वैयक्तिकता से ऊपर उठ कर निर्वैयक्तिकता की भूमि में प्रवेश करते हैं।

“यह नाटक केवल तुम्हारे और देवताओं के सुख के लिए ही नहीं है, इसमें तीनों लोको के लिए भाव का प्रदर्शन है। मैंने इस नाटक की रचना लोक की गति-विधि का अनुकरण करते हुए की है, चाहे धर्म हो चाहे क्रीडा, या अर्थ, शांति, हास, युद्ध, वासना या फिर सहार, और इससे धर्मपालन करने वालों को धर्म का फल, काम के सेवियों को काम, दुविनीतो को निग्रह, विधि का पालन करने वालों को तप, महाजनो को बल, योद्धाओं को उत्साह, अज्ञानियों को ज्ञान, पण्डितों को विद्या, महीषों को क्रीडा, दुःखदग्धों को सहनशीलता, लाभार्थियों को लाभ, हत-सकल्प को साहस प्राप्त होगा। यह नाना भावों से पूर्ण है, हृदय की कामनाओं से रजित है, समस्त मानवता से सम्बद्ध है, चाहे वह श्रेष्ठ हो, मध्यम हो या अधम, और शिक्षा, मनोविनोद, सुख आदि का दाता है।

“रस-भावादि के विषय में यह नाटक समस्त ज्ञान का स्रोत है, जो दुखी हैं, थकित हैं, या कठिन तप में लीन हैं, उनके लिए यह भव्य आराम है, यह उन्हें पुण्य, ख्याति, दीर्घायु, सौभाग्य और बुद्धि प्रदान करेगा और समस्त ससार को शिक्षा देगा। यह न तो ज्ञान ही है, न कला ही, न कर्म और न योग। इस नाटक की सृष्टि सप्तभुवनो के अनुसार है, जो कि मानो देवो-वानवो, दिग्पालो और ब्रह्मर्षियों के कृत्यों का अवलोकन कर रहे हैं। नाटक वह है जो स्वभावानुकूल है। रगमच ससार के लिए मनोविनोद का साधन है, और वेद, दर्शन, इतिहास और अन्य विषयों के श्रवण का स्थल है।”

—२—

भारतीय नाटक की आत्मा कल्पना

रस-स्रोत के रूप में नाटक एक मोद्देश्य सृष्टि है, अर्थात् यह मात्र विषय की अनुकृति न होकर एक कल्पनात्मक सृष्टि है। जैसा कि भरत ने आगे कहा है -

“मनुष्य के समस्त क्रिया-कलाप सकल्प की सचेतन क्रियाशीलता के फल हैं। अतएव अभिनय के विभिन्न अंगों का विचारपूर्वक विधान होना चाहिए।”

इस प्रकार, रस की तीव्रता के अतिरिक्त, यह सृष्टि किसी भी अन्य तत्व के अधीन नहीं रह जाती। और जैसा कि काव्यशास्त्र और नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित है, यह रस की तीव्रता निर्भर है लेखक अथवा अभिनेता की क्षमता पर, जिसके द्वारा वह मानवीय पदार्थ में भावों और विचारों का संचार करके उन्हें एक ऐसे स्तर पर ला खड़ा करता है जहाँ वे वैयक्तिकता से ऊपर उठ कर निर्वैयक्तिकता की भूमि में प्रवेश करते हैं।

आ जाता था। इस सब में देवदूत के रूप में ब्राह्मण की गरिमा एक महत्वपूर्ण तत्व थी। मन्त्रों और स्तवों में श्रोतृ-समाज की श्रद्धा भी इससे कम महत्वपूर्ण नहीं थी।

पुरोहित (धर्माधिकारी) और श्रोतृ-समाज का यह अमेद, जो कि आराधना के लिए आवश्यक था, सामूहिक धार्मिक नाटकों का प्रमुख आदर्श था। यही रूप रामायण और महाभारत की कथाओं का भी है, जिनका अभिनय युग-युग से गाँवों में होता चला आया है। धर्म के मूल्यों की जड़ें इतनी गहरी थी और दार्शनिक विश्वास की धाराएँ इतनी विस्तृत और सर्वज्ञात थी, विशेष रूप से इतिहास और पुराण के नाटकीकरण के द्वारा, कि अभिनेताओं—जो कि स्वयं पुरोहित होते थे या उसके द्वारा प्रशिक्षित कलाकार—और अशिक्षित जनता के बीच समनुयोग (या आदान-प्रदान) स्थापित होने में कदाचित् ही कोई कठिनाई होती थी।

ऐसा प्रतीत होता है कि पौराणिक-कथा काल में कर्मकांडीय उपासना के जटिल और बहुरंगी विकास से एक ऐसी नृत्य-कला का जन्म हुआ जिसमें अभिनय-मुद्रा, भाव और अन्य नाटकीय तत्वों को पूर्ण विकास हो चुका था, और जो भरत के नाट्य-शास्त्र के रूप में आज उपलब्ध है।

कर्मकांडीय उपासना का उद्देश्य सौंदर्यानुभूति को जन्म देना नहीं अपितु आध्यात्मिक अनुभूति का स्फुरण था, अतएव, प्रारम्भ में सौंदर्य का आदर्श अपने आधुनिक आत्मसविद्ध रूप में उदय नहीं हो पाया था, और आध्यात्मिक आनन्द को रस का सहोदर माना गया। इस प्रकार ब्रह्मानन्द रस या सौंदर्यानुभूति का पर्याय माना गया जो कि नृत्यकार या अभिनेता द्वारा भाव या अनुभूति की अभिव्यक्ति करते समय उत्पन्न होता है।

—४—

ललित कला की सकल्पना का विकास

कामशास्त्र के समान काम-विषयक ग्रन्थों और भरत नाट्य-शास्त्र से ज्ञात होता है कि भारत की बौद्ध और जैन-परम्पराओं में ही नृत्यकार और अभिनेता का व्यवसाय स्वतन्त्र रूप धारण कर चुका था, और प्रविधि (टेक्नीक) को प्रधानता देने के कारण कला का मूल्यांकन करते समय कर्मकांड के ज्ञान के साथ साथ निपुणता पर भी विचार किया जाता था। फलस्वरूप प्रविधि का अधिक ज्ञान होने पर नाट्य-रूपों की अभिव्यक्ति में नर्तक और अभिनेता दूसरों से श्रेष्ठ माने गये।

आ जाता था। इस सब में देवदूत के रूप में ब्राह्मण की गरिमा एक महत्वपूर्ण तत्व थी। मन्त्रों और स्तवों में श्रोतृ-समाज की श्रद्धा भी इससे कम महत्वपूर्ण नहीं थी।

पुरोहित (धर्माधिकारी) और श्रोतृ-समाज का यह अमेद, जो कि आराधना के लिए आवश्यक था, सामूहिक धार्मिक नाटकों का प्रमुख आदर्श था। यही रूप रामायण और महाभारत की कथाओं का भी है, जिनका अभिनय युग-युग से गाँवों में होता चला आया है। धर्म के मूल्यों की जड़ें इतनी गहरी थी और दार्शनिक विश्वास की धाराएँ इतनी विस्तृत और सर्वज्ञात थी, विशेष रूप से इतिहास और पुराण के नाटकीकरण के द्वारा, कि अभिनेताओं—जो कि स्वयं पुरोहित होते थे या उसके द्वारा प्रशिक्षित कलाकार—और अशिक्षित जनता के बीच समनुयोग (या आदान-प्रदान) स्थापित होने में कदाचित् ही कोई कठिनाई होती थी।

ऐसा प्रतीत होता है कि पौराणिक-कथा काल में कर्मकांडीय उपासना के जटिल और बहुरंगी विकास से एक ऐसी नृत्य-कला का जन्म हुआ जिसमें अभिनय-मुद्रा, भाव और अन्य नाटकीय तत्वों को पूर्ण विकास हो चुका था, और जो भरत के नाट्य-शास्त्र के रूप में आज उपलब्ध है।

कर्मकांडीय उपासना का उद्देश्य सौंदर्यानुभूति को जन्म देना नहीं अपितु आध्यात्मिक अनुभूति का स्फुरण था, अतएव, प्रारम्भ में सौंदर्य का आदर्श अपने आधुनिक आत्मसविद्ध रूप में उदय नहीं हो पाया था, और आध्यात्मिक आनन्द को रस का सहोदर माना गया। इस प्रकार ब्रह्मानन्द रस या सौंदर्यानुभूति का पर्याय माना गया जो कि नृत्यकार या अभिनेता द्वारा भाव या अनुभूति की अभिव्यक्ति करते समय उत्पन्न होता है।

—४—

ललित कला की सकल्पना का विकास

कामशास्त्र के समान काम-विषयक ग्रन्थों और भरत नाट्य-शास्त्र से ज्ञात होता है कि भारत की बौद्ध और जैन-परम्पराओं में ही नृत्यकार और अभिनेता का व्यवसाय स्वतन्त्र रूप धारण कर चुका था, और प्रविधि (टेक्नीक) को प्रधानता देने के कारण कला का मूल्यांकन करते समय कर्मकांड के ज्ञान के साथ साथ निपुणता पर भी विचार किया जाता था। फलस्वरूप प्रविधि का अधिक ज्ञान होने पर नाट्य-रूपों की अभिव्यक्ति में नर्तक और अभिनेता दूसरों से श्रेष्ठ माने गये।

है कि जैसे रगमच अधिकतर श्रोताओं के हृदय में निवास करता था और नाटक की अवतारणा खुले स्थान में ही की जाती थी ।

साथ ही नाटक अब भी ऐसे वातावरण में खेला जाता था, जहाँ कि अभिनेता और श्रोतृ-समाज का ऐक्य सर्वथा सम्भव था । मंच पर अथवा श्रोतृ-समाज के मध्य में जिस सादी यवनिका के पीछे अभिनेतागण एकत्र होते थे, वह विवस्त्राभास उत्पन्न करने का एक मात्र साधन होता था । किन्तु समस्त नाट्य प्रदर्शन को पूर्ण इकाई में सकलित करने के लिए, एक भाव से दूसरे भाव में अथवा एक दृश्य से दूसरे दृश्य में या नाटक की ही रचना से सक्रमण उपस्थित करने के लिए सूत्रधार की सृष्टि की गयी । आधुनिक भाषा में उसे आप्रवन्धक या दिग्दर्शक या प्रस्तावक जो भी कहना चाहें कह सकते हैं ।

समस्त श्रेष्ठ नाटक की कुंजी सूत्रधार के हाथ में रहती है क्योंकि वैदिक युग के पुरोहितों और मंदिरों के एकाग्र श्रोतृ-समाज के अभाव में, वह ही एक ऐसा संयोजक होता था जिससे नाटक परस्पर जुड़ा रहता था और जिसके द्वारा नाटककार अपनी रचना को श्रोताओं के समक्ष उद्घाटित करता था, और जो श्रोताओं का प्रतिनिधित्व भी करता था ।

सूत्रधार—जोकि आधुनिक दिग्दर्शक का ही पूर्वाभास है—का विकास श्रेष्ठ-युग के रगमच के अंगों की प्रगति में प्रविधि की दृष्टि से सबसे महत्वपूर्ण स्थान रखता है ।

कुछ लोगों की यह भी धारणा है कि प्राचीन भारतीय नाटकों में सूत्रधार की प्रेरणा यूनानी नाटकों के 'कोरस' (वृन्द-गायन) से प्राप्त हुई, अतः यह एक विदेशी प्रभाव है । यह अनुमान एक अतिरजना मात्र है, और मान्य नहीं हो सकता क्योंकि सूत्रधार यद्यपि व्याख्याकार का कार्य करता है पर यूनानी 'कोरस' का रूप शायद ही कभी ग्रहण करता हो ।

—६—

अभिनेताओं और श्रोतृ-समाज का ऐक्य • भारतीय नाटकों की दूसरी निजी विशेषता

अतः हम देखते हैं कि मिरासियों और भाडों की टोलियों में, जो कि गाँव-गाँव में घूमते थे, और संस्कृत से उद्भूत अनेक प्राकृतों में अनुकरण, गीत, नृत्य और तमाशे करते थे, सूत्रधार का स्थान सदा प्रमुख होता था । वह अभिनेताओं और श्रोताओं के

है कि जैसे रगमच अधिकतर श्रोताओं के हृदय में निवास करता था और नाटक की अवतारणा खुले स्थान में ही की जाती थी ।

साथ ही नाटक अब भी ऐसे वातावरण में खेला जाता था, जहाँ कि अभिनेता और श्रोतृ-समाज का ऐक्य सर्वथा सम्भव था । मंच पर अथवा श्रोतृ-समाज के मध्य में जिस सादी यवनिका के पीछे अभिनेतागण एकत्र होते थे, वह विवस्त्राभास उत्पन्न करने का एक मात्र साधन होता था । किन्तु समस्त नाट्य प्रदर्शन को पूर्ण इकाई में सकलित करने के लिए, एक भाव से दूसरे भाव में अथवा एक दृश्य से दूसरे दृश्य में या नाटक की ही रचना से सक्रमण उपस्थित करने के लिए सूत्रधार की सृष्टि की गयी । आधुनिक भाषा में उसे आप्रवन्धक या दिग्दर्शक या प्रस्तावक जो भी कहना चाहें कह सकते हैं ।

समस्त श्रेष्ठ नाटक की कुंजी सूत्रधार के हाथ में रहती है क्योंकि वैदिक युग के पुरोहितों और मंदिरों के एकाग्र श्रोतृ-समाज के अभाव में, वह ही एक ऐसा संयोजक होता था जिससे नाटक परस्पर जुड़ा रहता था और जिसके द्वारा नाटककार अपनी रचना को श्रोताओं के समक्ष उद्घाटित करता था, और जो श्रोताओं का प्रतिनिधित्व भी करता था ।

सूत्रधार—जोकि आधुनिक दिग्दर्शक का ही पूर्वाभास है—का विकास श्रेष्ठ-युग के रगमच के अंगों की प्रगति में प्रविधि की दृष्टि से सबसे महत्वपूर्ण स्थान रखता है ।

कुछ लोगों की यह भी धारणा है कि प्राचीन भारतीय नाटकों में सूत्रधार की प्रेरणा यूनानी नाटकों के 'कोरस' (वृन्द-गायन) से प्राप्त हुई, अतः यह एक विदेशी प्रभाव है । यह अनुमान एक अतिरजना मात्र है, और मान्य नहीं हो सकता क्योंकि सूत्रधार यद्यपि व्याख्याकार का कार्य करता है पर यूनानी 'कोरस' का रूप शायद ही कभी ग्रहण करता हो ।

—६—

अभिनेताओं और श्रोतृ-समाज का ऐक्य • भारतीय नाटकों की दूसरी निजी विशेषता

अतः हम देखते हैं कि मिरासियों और भाडों की टोलियों में, जो कि गाँव-गाँव में घूमते थे, और संस्कृत से उद्भूत अनेक प्राकृतों में अनुकरण, गीत, नृत्य और तमाशे करते थे, सूत्रधार का स्थान सदा प्रमुख होता था । वह अभिनेताओं और श्रोताओं के

हो गयी थी, हिन्दू समाज की वर्ण-व्यवस्था में अभिनेताओं और नर्तकों को स्तर निम्न होने के कारण पतित होती गयी। मुस्लिम आक्रमणकारियों ने कलाओं की स्थिति और भी कठिन कर दी क्योंकि हिन्दुओं के धार्मिक समारोहों में बहुधा उनकी मान्यताओं की ही व्याख्या की जाती थी।

और फिर, यूरोपवासियों के आगमन पर रगमच के त्रि-आयामिक स्वरूप ने, जिसमें रग-मुख का एक चौखटे के रूप में विधान था, भारतीय रगमच को सबसे प्रबल आघात पहुँचाया। इस आघात से अनेक जटिलतायें पैदा हो गयी, जिनका अभी तक पूर्ण विश्लेषण नहीं हो पाया है, और जिसके सर्वोत्तम तत्वों को देशी परम्परा आत्मसात् नहीं कर पायी है।

—८—

हमारी शेष परम्परा रूप और विषय में पश्चिमी प्रभावों को कहाँ तक आत्मसात् कर पायी है ?

वर्तमान युग में रगमच की सबसे महत्वपूर्ण समस्या है नाटक की भारतीय परम्परा का प्रतीकवाद और उसके काव्यमय यथार्थवाद तथा पश्चिमी रगमच के स्वाभाविकतावाद (अनुकृति-कलावाद) के भारतीय संस्करण के बीच विरोध। क्योंकि पश्चिमी स्वाभाविकता का यह भारतीय संस्करण अपनी स्वाभाविक संवेदनशीलता, काव्यमयता और प्रविधि की पूर्णता से रिक्त है। प्रतीत होता है कि स्वयं अपनी परम्परा के मूल तथ्यों का स्मरण किये बिना ही हमने पश्चिम से सभी कुछ ग्रहण कर लिया है। साथ ही यूरोपीय रगमच के विकास के पीछे जो सामाजिक और मानवीय परिस्थितियाँ थी उनकी हमें अत्यन्त स्वल्प जानकारी है। हमारे आधुनिक रगमच में यत्र-तत्र कुछ उदाहरण ऐसे मिलते हैं जहाँ कुछ अग्रयायियों ने पश्चिमी रगमच के उन तत्वों को आत्मसात् कर पाया है जिनका स्वरूप और विषय-वस्तु की दृष्टि से थोड़ा-बहुत महत्व है। परन्तु हमारा रगमच अधिकतर वह समन्वय नहीं कर पाया है जिसके बिना हमारी सर्वांगपूर्ण परम्परा का नवीयन या नाट्य-कला की नयी परम्परा की सृष्टि सम्भव नहीं है।

—९—

हमारी अवशिष्ट प्राचीन परम्परा और नवीन यूरोपीय रगमच के परस्पर विरोध का स्वरूप क्या है और हम विदेश के सुप्रभावों को क्यों ग्रहण नहीं कर सके ?

हो गयी थी, हिन्दू समाज की वर्ण-व्यवस्था में अभिनेताओं और नर्तकों को स्तर निम्न होने के कारण पतित होती गयी। मुस्लिम आक्रमणकारियों ने कलाओं की स्थिति और भी कठिन कर दी क्योंकि हिन्दुओं के धार्मिक समारोहों में बहुधा उनकी मान्यताओं की ही व्याख्या की जाती थी।

और फिर, यूरोपवासियों के आगमन पर रगमच के त्रि-आयामिक स्वरूप ने, जिसमें रग-मुख का एक चौखटे के रूप में विधान था, भारतीय रगमच को सबसे प्रबल आघात पहुँचाया। इस आघात से अनेक जटिलतायें पैदा हो गयी, जिनका अभी तक पूर्ण विश्लेषण नहीं हो पाया है, और जिसके सर्वोत्तम तत्वों को देशी परम्परा आत्मसात् नहीं कर पायी है।

—८—

हमारी शेष परम्परा रूप और विषय में पश्चिमी प्रभावों को कहाँ तक आत्मसात् कर पायी है ?

वर्तमान युग में रगमच की सबसे महत्वपूर्ण समस्या है नाटक की भारतीय परम्परा का प्रतीकवाद और उसके काव्यमय यथार्थवाद तथा पश्चिमी रगमच के स्वाभाविकतावाद (अनुकृति-कलावाद) के भारतीय संस्करण के बीच विरोध। क्योंकि पश्चिमी स्वाभाविकता का यह भारतीय संस्करण अपनी स्वाभाविक संवेदनशीलता, काव्यमयता और प्रविधि की पूर्णता से रिक्त है। प्रतीत होता है कि स्वयं अपनी परम्परा के मूल तथ्यों का स्मरण किये बिना ही हमने पश्चिम से सभी कुछ ग्रहण कर लिया है। साथ ही यूरोपीय रगमच के विकास के पीछे जो सामाजिक और मानवीय परिस्थितियाँ थी उनकी हमें अत्यन्त स्वल्प जानकारी है। हमारे आधुनिक रगमच में यत्र-तत्र कुछ उदाहरण ऐसे मिलते हैं जहाँ कुछ अग्रयायियों ने पश्चिमी रगमच के उन तत्वों को आत्मसात् कर पाया है जिनका स्वरूप और विषय-वस्तु की दृष्टि से थोड़ा-बहुत महत्व है। परन्तु हमारा रगमच अधिकतर वह समन्वय नहीं कर पाया है जिसके बिना हमारी सर्वांगपूर्ण परम्परा का नवीयन या नाट्य-कला की नयी परम्परा की सृष्टि सम्भव नहीं है।

—९—

हमारी अवशिष्ट प्राचीन परम्परा और नवीन यूरोपीय रगमच के परस्पर विरोध का स्वरूप क्या है और हम विदेश के सुप्रभावों को क्यों ग्रहण नहीं कर सके ?

लगे और वे निमित्त रगमच के चौखटे के भीतर से यूरोपवामियों के जीवन की भाँकी प्राप्त करने लगे। और उन्हें स्वयं अपने जीवन को इस रग-मुख के भीतर अभिनीत करने की आवश्यकता प्रतीत हुई। धीरे-धीरे नाटकीय मगठनों का रहस्य भारतीय बुद्धिजीवी-वर्ग को ज्ञात होने लगा : मक्वेन्ट गार्डन के ढक के 'ओपेरा हाउस' और फ्रांसीसी ढग के, जो मखमली कुर्सियों, सुनहरी मजावट, भाडफानूस आदि से परिपूर्ण थे, बड़े-बड़े शहरो में बनाये जाने लगे। और इनमें कभी-कभी यूरोपियन शीकिया अभिनेताओं द्वारा नाट्य-प्रदर्शन के साथ ही शेक्सपियर के नाटको के अनुवाद रामायण तथा महाभारत पर आधारित धार्मिक नाटक और सामाजिक नाटक भी प्रस्तुत किये जाते थे, जिनमें प्रेम, ईर्ष्या, घृणा, लोभ आदि मूल भावों का यूरोपीय अभिनेताओं की शैली पर प्रदर्शन किया जाता था।

—१०—

यूरोपीय रगमच और प्रचीन भारतीय रगमच का समन्वय न हो सकने का कारण भारत के लेखको और कलाकारों की असमर्थता है या कोई अन्य सैद्धान्तिक मनोवैज्ञानिक या भौतिक कारण भी है ?

भारत की प्रमुख भाषाओं के ख्यात लेखकों की सद्हृदयता में कोई सदेह नहीं है। यत्र-तत्र वे अपनी स्वतन्त्र नाटक-शैली का सृजन करने में कुछ हद तक सफल भी हुए हैं, क्योंकि ये बुद्धिजीवी समन्वय की आवश्यकता के प्रति जागरूक थे—विशेष करके बंगाल और महाराष्ट्र में।

उदाहरणार्थ, ठाकुर परिवार ने नाटक-लेखन की एक स्वतन्त्र शैली का विकास किया। उन्होंने नाटक के मूल तत्वों को लोक-कथाओं और प्रतीक कथाओं से ग्रहण किया और एक ऐसे गीत-नाट्य का परिपाक हुआ जो रवीन्द्रनाथ के नाटकों में सरलता और तीव्रता की चरम सीमा को छू सका।

बंगाल में रवीन्द्रनाथ ठाकुर और साइकेल मधुसूदनदत्त के नाटक, 'नील दर्पण' के समान इक्के-दुक्के राजनीतिक नाटक, या सचिनसेन गुप्त के समसामयिक सामाजिक नाटक, दक्षिण भारतीय भाषाओं के नाटककार कैलासम् और टी० के० बन्धु, मराठी में अत्रे तथा दूसरे कई लेखक, गुजराती में मुन्शी और मेहता और हिन्दुस्तानी में पृथ्वीराज कपूर की रचनाएँ अवश्य देखने को मिल जाती हैं, पर भारत के प्रमुख लेखक अभिनय के योग्य नाटकों की रचना करने में असफल रहे हैं।

इसका कारण यह नहीं है कि हमारे लेखकों में लेखन-कला या हमारे अभिनेताओं में अभिनय-प्रतिभा का अभाव है। इसके लिए उत्तरदायी है ब्रिटिश साम्राज्य-

लगे और वे निमित्त रगमच के चौखटे के भीतर से यूरोपवामियों के जीवन की भाँकी प्राप्त करने लगे । और उन्हें स्वयं अपने जीवन को इस रग-मुख के भीतर अभिनीत करने की आवश्यकता प्रतीत हुई । धीरे-धीरे नाटकीय मगठनों का रहस्य भारतीय बुद्धिजीवी-वर्ग को ज्ञात होने लगा : मक्वेन्ट गार्डन के ढक के 'ओपेरा हाउस' और फ्रांसीसी ढग के, जो मखमली कुर्सियों, सुनहरी मजावट, भाडफानूस आदि से परिपूर्ण थे, बड़े-बड़े शहरो में बनाये जाने लगे । और इनमें कभी-कभी यूरोपियन शीकिया अभिनेताओं द्वारा नाट्य-प्रदर्शन के साथ ही शेक्सपियर के नाटकों के अनुवाद रामायण तथा महाभारत पर आधारित धार्मिक नाटक और सामाजिक नाटक भी प्रस्तुत किये जाते थे, जिनमें प्रेम, ईर्ष्या, घृणा, लोभ आदि मूल भावों का यूरोपीय अभिनेताओं की शैली पर प्रदर्शन किया जाता था ।

—१०—

यूरोपीय रगमच और प्रचीन भारतीय रगमच का समन्वय न हो सकने का कारण भारत के लेखकों और कलाकारों की असमर्थता है या कोई अन्य सैद्धान्तिक मनोवैज्ञानिक या भौतिक कारण भी है ?

भारत की प्रमुख भाषाओं के ख्यात लेखकों की सद्हृदयता में कोई सदेह नहीं है । यत्र-तत्र वे अपनी स्वतन्त्र नाटक-शैली का सृजन करने में कुछ हद तक सफल भी हुए हैं, क्योंकि ये बुद्धिजीवी समन्वय की आवश्यकता के प्रति जागरूक थे—विशेष करके बंगाल और महाराष्ट्र में ।

उदाहरणार्थ, ठाकुर परिवार ने नाटक-लेखन की एक स्वतन्त्र शैली का विकास किया । उन्होंने नाटक के मूल तत्वों को लोक-कथाओं और प्रतीक कथाओं से ग्रहण किया और एक ऐसे गीत-नाट्य का परिपाक हुआ जो रवीन्द्रनाथ के नाटकों में सरलता और तीव्रता की चरम सीमा को छू सका ।

बंगाल में रवीन्द्रनाथ ठाकुर और माइकेल मधुसूदन दत्त के नाटक, 'नील दर्पण' के समान इक्के-दुक्के राजनीतिक नाटक, या सचिनसेन गुप्त के समसामयिक सामाजिक नाटक, दक्षिण भारतीय भाषाओं के नाटककार कैलासम् और टी० के० बन्धु, मराठी में अत्रे तथा दूसरे कई लेखक, गुजराती में मुन्शी और मेहता और हिन्दुस्तानी में पृथ्वीराज कपूर की रचनाएँ अवश्य देखने को मिल जाती हैं, पर भारत के प्रमुख लेखक अभिनय के योग्य नाटकों की रचना करने में असफल रहे हैं ।

इसका कारण यह नहीं है कि हमारे लेखकों में लेखन-कला या हमारे अभिनेताओं में अभिनय-प्रतिभा का अभाव है । इसके लिए उत्तरदायी है ब्रिटिश साम्राज्य-

प्रेरणाएँ उदय हुईं। इसका विशेष कारण यह था कि देश में राष्ट्रीय चेतना की प्राप्ति के लवे सघर्ष से जो सच्ची सृजन-क्षमता उत्पन्न हुई थी वह राजसत्ता ब्रिटेन के हाथ से भारतीयों के हाथ में आ जाने से फलीभूत हो रही थी।

—११—

पाश्चात्य शैली से कैसे लाभ उठाया जाय ?

अब प्रश्न यह उठता है कि पाश्चात्य शैली, प्रणाली या प्रविधि से भारतीय नाटक कहाँ तक लाभान्वित हो सकता है ?

मुझे लगता है कि शौकिया कलाकारों या पेशेवरों द्वारा यूरोपीय प्रभाव के अधीन रह कर यूरोपीय अथवा भारतीय नाटकों को रगमच पर केवल दुहराते जाने का अनुभव हमें प्राप्त है, उससे निकट भविष्य में इस दिशा में कोई आशा नहीं है।

हमारे देश के शौकिया कलाकारों ने औसत स्तर के कालेज नाटक समाज, या रेलवे कर्मचारी नाट्य क्लब, या शिमला, मसूरी अथवा दार्जीलिंग के व्यक्तिक अभिनेता सघों द्वारा नाटकीय प्रेरणा से जीवित रखा है और आग्ल-प्रेमियों के पथदर्शन में समरसेट मौहम या नौएल कावर्थ या फिर टी० एस० इलियट के नाटक ही सब कुछ बन गये। ये आग्लप्रेमी उन लोगों में से थे जो या तो विलायत के अपने स्कूली दिनों में एकाध बार शार्ट्सवरी एवेन्यू हो आये थे, और जो उपनागरिक क्षेत्र के अच्छे नागरिक की भाँति स्थानीय कस्बे में फैशनपरस्त अंग्रेजी रगमच का उदाहरण उपस्थित करना चाहते हैं, और इस प्रकार अध निम्नवर्ग को विदेश की उच्च शिक्षा के महत्व से परिचित करना चाहते हैं।

२०वीं शती के प्रारम्भिक वर्षों में कुछ अधिक चतुर विद्यार्थी अपने प्राध्यापकों से शेक्सपियर और शॉ के नाटकों की अवतरणा करने पर जोर देते थे। और इनमें से कोई एक पुस्तक प्रेमी इन्सन, बिजोर्सन और स्ट्रिडवर्ग की बात भी करता था। कुछेक अग्रगामी विद्यार्थी टाल्सटाय, चेखाव और गोर्की का नाम भी जानते थे और प्रविधि के प्रेमी जानकारों की तरह दबी आवाज में स्टेनिस्लाविस्की, गार्डनक्रोग मैक्स राइन्डहर्ट, नोमीरिपोविच डान्टशेको, टेरेन्स प्रे और पीटर गाडफ्राइ के नाम भी लेते थे।

भारत की नाट्य-कला के सामान्य वातावरण को अनुकूल बनाने में इस अभिजात-वृत्ति का अच्छा प्रभाव पड़ा। परन्तु हमारे देश की अभिजात-वृत्ति का जो

प्रेरणाएँ उदय हुईं। इसका विशेष कारण यह था कि देश में राष्ट्रीय चेतना की प्राप्ति के लवे सघर्ष से जो सच्ची सृजन-क्षमता उत्पन्न हुई थी वह राजसत्ता ब्रिटेन के हाथ से भारतीयों के हाथ में आ जाने से फलीभूत हो रही थी।

—११—

पाश्चात्य शैली से कैसे लाभ उठाया जाय ?

अब प्रश्न यह उठता है कि पाश्चात्य शैली, प्रणाली या प्रविधि से भारतीय नाटक कहाँ तक लाभान्वित हो सकता है ?

मुझे लगता है कि शौकिया कलाकारों या पेशेवरों द्वारा यूरोपीय प्रभाव के अधीन रह कर यूरोपीय अथवा भारतीय नाटकों को रगमच पर केवल दुहराते जाने का अनुभव हमें प्राप्त है, उससे निकट भविष्य में इस दिशा में कोई आशा नहीं है।

हमारे देश के शौकिया कलाकारों ने औसत स्तर के कालेज नाटक समाज, या रेलवे कर्मचारी नाट्य क्लब, या शिमला, मसूरी अथवा दार्जीलिंग के व्यक्तिक अभिनेता सघों द्वारा नाटकीय प्रेरणा से जीवित रखा है और आग्ल-प्रेमियों के पथदर्शन में समरसेट मौहम या नौएल कावर्थ या फिर टी० एस० इलियट के नाटक ही सब कुछ बन गये। ये आग्लप्रेमी उन लोगों में से थे जो या तो विलायत के अपने स्कूली दिनों में एकाध बार शार्ट्सवरी एवेन्यू हो आये थे, और जो उपनागरिक क्षेत्र के अच्छे नागरिक की भाँति स्थानीय कस्बे में फैशनपरस्त अंग्रेजी रगमच का उदाहरण उपस्थित करना चाहते हैं, और इस प्रकार अध निम्नवर्ग को विदेश की उच्च शिक्षा के महत्व से परिचित करना चाहते हैं।

२०वीं शती के प्रारम्भिक वर्षों में कुछ अधिक चतुर विद्यार्थी अपने प्राध्यापकों से शेक्सपियर और शॉ के नाटकों की अवतरणा करने पर जोर देते थे। और इनमें से कोई एक पुस्तक प्रेमी इन्सन, बिजोर्सन और स्ट्रूडवर्ग की बात भी करता था। कुछेक अग्रगामी विद्यार्थी टाल्सटाय, चेखाव और गोर्की का नाम भी जानते थे और प्रविधि के प्रेमी जानकारों की तरह दबी आवाज में स्टेनिस्लाविस्की, गार्डनक्रोग मैक्स राइन्डहर्ट, नोमीरिपोविच डान्तशेको, टेरेन्स ग्रै और पीटर गाडफ्राइ के नाम भी लेते थे।

भारत की नाट्य-कला के सामान्य वातावरण को अनुकूल बनाने में इस अभिजात-वृत्ति का अच्छा प्रभाव पड़ा। परन्तु हमारे देश की अभिजात-वृत्ति का जो

रगमचीय समुदाय का सामाजिक स्तर निम्न होने के कारण वे छोटी-छोटी रगशालाओं में एक साथ रहने लगे। और यहाँ रगमुख के आविष्कार के बाद वे पारिरीक दृष्टि से अपने श्रोतृ-वर्ग से विलग हो गये। अभिनेता आते थे और रगमच और अभिनय आरम्भ करते थे, जब कि श्रोतागण उनसे दस गज की दूरी पर एक वर्धवृत्त बना कर बैठते थे। वे दिन बीत चुके थे जब जनता खुली या बन्द रगशालाओं में गोलाकार रगमच के चारों ओर बैठते थे।

गत अर्धशताब्दी के सभी महान् निर्माताओं के मन में अभिनेताओं और श्रोताओं के इस विभाजन का प्रश्न उठा है। इनमें से महान्तम निर्माताओं, इंग्लैंड में गार्डन क्रोग, रूस में स्टेनिसलाविस्की और मेरहोल्ड, जर्मनी में रेनाहार्ट और ब्रेस्ट, सभी ने अभिनेताओं और श्रोताओं के बीच आन्तरिक आदान-प्रदान के प्रभाव के विरुद्ध आवाज उठायी। वे आधुनिक औद्योगिक क्रान्ति से उत्पन्न व्यक्तिवाद के विरुद्ध विद्रोही थे। धन अर्जित करने की लालसा से उन्हें घृणा थी। वे इस बात की भर्त्सना करते थे कि रगमच समुदाय के दैनिक जीवन का भिन्न अंग नहीं रह गया है। और उन्होंने रगमच को समुदाय के जीवन से पुनः अभिन्न करने का प्रयत्न किया।

उन्होंने जिस तरीके की खोज की वह अलग ही था।

गार्डन क्रोग का विश्वास था कि प्रविधि स्वयं ही अभिनेताओं और श्रोताओं को एकत्र स्थापित करने में समर्थ है। यह प्रकाश को बदलने से या अभिनेताओं को अलग-प्रलग समूहों में खड़ा करके किया जा सकता है, जिससे ज्ञात हो कि अभिनेता रगमुख से बाहर निकल कर श्रोताओं के बीच चले आ रहे हैं।

इन प्राविधिक आविष्कारों का उपभोग रेनहार्ट ने और जर्मन अभिनय-नाट्यादियों ने किया जो कि नयी-नयी वैज्ञानिक कला द्वारा क्रोग के प्राविधिक कौशल को आगे बढ़ा ले गये।

परन्तु सब से महत्वपूर्ण नवीयन स्टेनिसलाविस्की ने किया। उन्होंने क्रोग और अभिनय-नाट्यादियों द्वारा विकसित टेक्निकल कौशल को सर्वथा अस्वीकार नहीं किया, वह समस्या में गहरे पड़े उनका विचार था कि अभिनेता और श्रोता के बीच एक सच्चे सम्बन्ध को फिर से स्थापित करने से ही रगमच में ये दो पहलू मिल सकते हैं। यह तभी किया जा सकता है जब कि रगमच से अस्वाभाविकता और अति-नाटकीय अभिनय का बहिष्कार किया जाय और रगमच को मानव-जीवन और उसकी समस्याओं का एक जीवित और प्राणवत् प्रतिबिम्ब बनाया जाय। इस प्रकार दर्शकगण नाट्य-कला द्वारा अपने ही जीवन का अभिनय और उसका रूपान्तरण

रगमचीय समुदाय का सामाजिक स्तर निम्न होने के कारण वे छोटी-छोटी रगशालाओं में एक साथ रहने लगे। और यहाँ रगमुख के आविष्कार के बाद वे पारिरीक दृष्टि से अपने श्रोतृ-वर्ग से विलग हो गये। अभिनेता आते थे और रगमच और अभिनय आरम्भ करते थे, जब कि श्रोतागण उनसे दस गज की दूरी पर एक ध्वजवृत्त बना कर बैठते थे। वे दिन बीत चुके थे जब जनता खुली या बन्द रगशालाओं में गोलाकार रगमच के चारों ओर बैठते थे।

गत अर्धशताब्दी के सभी महान् निर्माताओं के मन में अभिनेताओं और श्रोताओं के इस विभाजन का प्रश्न उठा है। इनमें से महान्तम निर्माताओं, गार्डन में गार्डन क्रोग, रूस में स्टेनिसलाविस्की और मेरहोल्ड, जर्मनी में रेनाहार्ट और ब्रेस्ट, सभी ने अभिनेताओं और श्रोताओं के बीच आन्तरिक आदान-प्रदान के अभाव के विरुद्ध आवाज उठायी। वे आधुनिक औद्योगिक क्रान्ति से उत्पन्न व्यक्तिवाद के विरुद्ध विद्रोही थे। धन अर्जित करने की लालसा से उन्हें घृणा थी। वे इस बात की भर्त्सना करते थे कि रगमच समुदाय के दैनिक जीवन का भिन्न अंग नहीं रह गया है। और उन्होंने रगमच को समुदाय के जीवन से पुनः अभिन्न करने का प्रयत्न किया।

उन्होंने जिस तरीके की खोज की वह अलग ही था।

गार्डन क्रोग का विश्वास था कि प्रविधि स्वयं ही अभिनेताओं और श्रोताओं को एकत्र स्थापित करने में समर्थ है। यह प्रकाश को बदलने से या अभिनेताओं को अलग-प्रलग समूहों में खड़ा करके किया जा सकता है, जिससे ज्ञात हो कि अभिनेता रगमुख के बाहर निकल कर श्रोताओं के बीच चले आ रहे हैं।

इन प्राविधिक आविष्कारों का उपभोग रेनहार्ट ने और जर्मन अभिच्यजनावादियों ने किया जो कि नयी-नयी वैज्ञानिक कला द्वारा क्रोग के प्राविधिक कौशल को आगे बढ़ा ले गये।

परन्तु सब से महत्वपूर्ण नवीयन स्टेनिसलाविस्की ने किया। उन्होंने क्रोग और अभिच्यजनावादियों द्वारा विकसित टेक्निकल कौशल को सर्वथा अस्वीकार नहीं किया, वह समस्या में गहरे पड़े उनका विचार था कि अभिनेता और श्रोता के बीच एक सच्चे सम्बन्ध को फिर से स्थापित करने से ही रगमच में ये दो पहलू मिल सकते हैं। यह तभी किया जा सकता है जब कि रगमच से अस्वाभाविकता और अति-नाटकीय अभिनय का बहिष्कार किया जाय और रगमच को मानव-जीवन और उसकी समस्याओं का एक जीवित और प्राणवत प्रतिबिम्ब बनाया जाय। इस प्रकार दर्शकगण नाट्य-कला द्वारा अपने ही जीवन का अभिनय और उसका रूपान्तरण

लेकर नाटको का अवतारण करना आरम्भ कर दें, जिन प्रविधियों को यूरोप के अत्यन्त प्रगतिशील विशेषज्ञ अस्वीकार कर चुके हैं।

चूँकि हमारी प्राचीन सांस्कृतिक परम्परा में सच्चा रगमच कल्पना पर निर्भर करता था, और चूँकि यूरोप का सबसे प्रगतिशील रगमच भी उसी कल्पनाशील सृजन-प्रतिभा पर बल देता है, अतएव हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि हमें अपनी परम्परा के केन्द्रगत तत्वों और पश्चिम के उन विशेषज्ञों के अभिनवशिल्प और टेकनीक के बीच समन्वय उत्पन्न करना चाहिये जो कि स्वयं भी इस महत्वपूर्ण कल्पना तत्व को अपने रगमच में लाना चाहते हैं और अभिनेताओं और श्रोताओं के बीच ऐक्य स्थापित करना चाहते हैं।

यह स्पष्ट है कि हम प्राचीन और मध्यकालीन भारत के सामंती समाज में नहीं रह रहे हैं, कि हम आज एक धर्म-निरपेक्ष, लोकतन्त्रीय, समाजवादी समाज की ओर बढ़ रहे हैं, और इस समाज को हम यूरोप अमरीका की औद्योगिक क्रान्तियाँ और रूस की नवीन सभ्यता के अनुभवों को सजो कर विकसित कर रहे हैं।

अतएव, जो समन्वय हम कर रहे हैं वह कई बातों पर निर्भर करता है जिन पर हम यहाँ विस्तारपूर्वक नहीं कह सकते।

स्पष्टतः, यह संभव नहीं है कि पश्चिम का अनुकरण हम उनके नाटक-लेखन तथा प्रस्तुतीकरण के स्वरूपों को ग्रहण करके करें, क्योंकि भारत के सात हजार गाँवों में आज भी कल्पना का महत्व छाया हुआ है। हाँ, यह अवश्य जरूरी है कि नाटक-लेखन और प्रस्तुतीकरण के अनुभव से हम कस्बों और नगरों की अपनी आवश्यकताओं के लिये लाभ उठाएँ, क्योंकि ये स्थान ससार के दूसरे औद्योगिक केन्द्रों के ही समान हो जायेंगे।

यदि हम विषय-वस्तु की दृष्टि से लोक-नाट्य को बदलने का प्रयत्न न भी करें, तब भी यह सम्भव है कि हमें गाँवों के परम्परागत रगमच को जो कि हमारे जन-श्रोताओं के निकटतम हैं, प्रस्तुतीकरण आधुनिक मूल्यों के अनुसार सगठित करने में अधिक परिश्रम नहीं करना पड़ेगा। उदाहरणार्थ, इसका कोई कारण नहीं दीखता कि दशहरे पर रामायण की कथा को नाटक की शैली पर पौराणिक उत्सव के रूप में क्यों न करें।

नये औद्योगिक समाज का रगमच नवीकृत लोक-रगमच से बहुत भिन्न हो

लेकर नाटको का अवतारण करना आरम्भ कर दें, जिन प्रविधियों को यूरोप के अत्यन्त प्रगतिशील विशेषज्ञ अस्वीकार कर चुके हैं।

चूँकि हमारी प्राचीन सांस्कृतिक परम्परा में सच्चा रगमच कल्पना पर निर्भर करता था, और चूँकि यूरोप का सबसे प्रगतिशील रगमच भी उसी कल्पनाशील सृजन-प्रतिभा पर बल देता है, अतएव हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि हमें अपनी परम्परा के केन्द्रगत तत्वों और पश्चिम के उन विशेषज्ञों के अभिनवशिल्प और टेकनीक के बीच समन्वय उत्पन्न करना चाहिये जो कि स्वयं भी इस महत्वपूर्ण कल्पना तत्व को अपने रगमच में लाना चाहते हैं और अभिनेताओं और श्रोताओं के बीच ऐक्य स्थापित करना चाहते हैं।

यह स्पष्ट है कि हम प्राचीन और मध्यकालीन भारत के सामंती समाज में नहीं रह रहे हैं, कि हम आज एक धर्म-निरपेक्ष, लोकतन्त्रीय, समाजवादी समाज की ओर बढ़ रहे हैं, और इस समाज को हम यूरोप अमरीका की औद्योगिक क्रान्तियाँ और रूस की नवीन सभ्यता के अनुभवों को सजो कर विकसित कर रहे हैं।

अतएव, जो समन्वय हम कर रहे हैं वह कई बातों पर निर्भर करता है जिन पर हम यहाँ विस्तारपूर्वक नहीं कह सकते।

स्पष्टतः, यह संभव नहीं है कि पश्चिम का अनुकरण हम उनके नाटक-लेखन तथा प्रस्तुतीकरण के स्वरूपों को ग्रहण करके करें, क्योंकि भारत के सात हजार गाँवों में आज भी कल्पना का महत्व छाया हुआ है। हाँ, यह अवश्य जरूरी है कि नाटक-लेखन और प्रस्तुतीकरण के अनुभव से हम कस्बों और नगरों की अपनी आवश्यकताओं के लिये लाभ उठाएँ, क्योंकि ये स्थान ससार के दूसरे औद्योगिक केन्द्रों के ही समान हो जायेंगे।

यदि हम विषय-वस्तु की दृष्टि से लोक-नाट्य को बदलने का प्रयत्न न भी करें, तब भी यह सम्भव है कि हमें गाँवों के परम्परागत रगमच को जो कि हमारे जन-श्रोताओं के निकटतम हैं, प्रस्तुतीकरण आधुनिक मूल्यों के अनुसार सगठित करने में अधिक परिश्रम नहीं करना पड़ेगा। उदाहरणार्थ, इसका कोई कारण नहीं दीखता कि दशहरे पर रामायण की कथा को नाटक की शैली पर पौराणिक उत्सव के रूप में क्यों न करें।

नये औद्योगिक समाज का रगमच नवीकृत लोक-रगमच से बहुत भिन्न हो

पश्चिमी व्यावसायिक रगमच की झूठी अभिनय-कला के प्रभाव से हमारे रगमच व्यवसाय में जो रगमचीय कृत्रिमता और नाटकीयता आ गयी है, उसे जाना ही होगा, हमें जीवन के निकट जाना होगा, जिसकी आवश्यकता चेखव ने अपने एक पत्र में समझायी थी “देखो. बहुसंख्यक लोग स्नायविक तनाव का अनुभव करते हैं, अधिकतर लोग दुःख झेलते हैं और क्रुद्ध लोग तीव्र वेदना का अनुभव करते हैं पर क्या कभी तुमने लोगों को—चाहे सड़कों पर हो, चाहे घर पर हगामा मचाते हुए, उछलकूद करते और सर पकड़ते हुए देखा है ? वेदना की अभिव्यक्ति वैसी ही होनी चाहिये जैसे कि जीवन में—वह हाथ-पैर नचा कर नहीं होती, उसके लिए शालीनता चाहिये । शिक्षित व्यक्तियों में हृदय की भावना की जो स्वाभाविक सूक्ष्मता होती है उसकी अभिव्यक्ति भी सूक्ष्म होनी चाहिये । तुम कहोगी—रगमच की स्थिति उत्तरदायी है । स्थिति वैसी ही क्यों न हो, झूठ का पक्ष नहीं लिया जा सकता ।”

जिस झूठ की बात चेखव ने कही है, वह रगमच के लिए मव मे वडा खतरा है, चाहे वह रूसी रगमच, ओल्ड विक, अथवा जा लुई बोरोल के रगमच की महानता और पूर्णता भी क्यों न प्राप्त कर ले । क्योंकि हम यदि जीवन के प्रति ईमानदारी के आदर्श को दृष्टि में रखें तो अधिकतर व्यावसायिक अभिनय गतिहीन जान पड़ेगा, जिसका गतिमान सवेदनशीलता की दृष्टि से पुनर्नियोजन करने की आवश्यकता होगी । और, यह सच भी है कि शौकिया रगमच को प्रभावी रूप से ऐसी दिशा में ले जाना होगा जिससे अपक्व उत्साह—जिसका परिणाम गँवारूपन होता है—और जीवन की मृदुल सचेतनता में सतुलन रखा जा सके ।

—१५—

रगमच की प्रविधि सीखने की आवश्यकता

कल्पना को रगमच की प्रमुख विशेषता स्वीकार करने का अर्थ यह नहीं है कि प्रविधि की समस्या को भुला दिया जाय । हमें रगमच के अधिक प्रगतिशील प्रयोगों के द्वारा अपनी सैकड़ों-हज़ारों प्रतिभाओं को प्रशिक्षित करना होगा ।

सामान्य जीवन में बोलचाल की आवाज़ “फुटलाइट” को पार करके श्रोताओं तक नहीं पहुँच पाती है। और अभिनेता की आवाज़ सुनी जा सके इसलिए उसका स्वर उचित रूप से ऊँचा करना पड़ता है । तारत्व, उच्चारण और शब्द-कथन, और साथ ही साथ छोटी-छोटी बातों में कठिनाइयों उपस्थित होती हैं, जिनको अधिकतर शौकिया कलाकार पार नहीं कर सकते । परन्तु एक समझदार युवा

पश्चिमी व्यावसायिक रगमच की झूठी अभिनय-कला के प्रभाव से हमारे रगमच व्यवसाय में जो रगमचीय कृत्रिमता और नाटकीयता आ गयी है, उसे जाना ही होगा, हमें जीवन के निकट जाना होगा, जिसकी आवश्यकता चेखव ने अपने एक पत्र में समझाया थी “देखो. बहुसंख्यक लोग स्नायविक तनाव का अनुभव करते हैं, अधिकतर लोग दुःख झेलते हैं और क्रुद्ध लोग तीव्र वेदना का अनुभव करते हैं पर क्या कभी तुमने लोगों को—चाहे सड़कों पर हो, चाहे घर पर हंगामा मचाते हुए, उछलकूद करते और सर पकड़ते हुए देखा है ? वेदना की अभिव्यक्ति वैसी ही होनी चाहिये जैसे कि जीवन में—वह हाथ-पैर नचा कर नहीं होती, उसके लिए शालीनता चाहिये। शिक्षित व्यक्तियों में हृदय की भावना की जो स्वाभाविक सूक्ष्मता होती है उसकी अभिव्यक्ति भी सूक्ष्म होनी चाहिये। तुम कहोगी—रगमच की स्थिति उत्तरदायी है। स्थिति वैसी ही क्यों न हो, झूठ का पक्ष नहीं लिया जा सकता।”

जिस झूठ की बात चेखव ने कही है, वह रगमच के लिए मव मे वडा खतरा है, चाहे वह रूसी रगमच, ओल्ड विक, अथवा जा लुई बोरोल के रगमच की महानता और पूर्णता भी क्यों न प्राप्त कर ले। क्योंकि हम यदि जीवन के प्रति ईमानदारी के आदर्श को दृष्टि में रखें तो अधिकतर व्यावसायिक अभिनय गतिहीन जान पड़ेगा, जिसका गतिमान सवेदनशीलता की दृष्टि से पुनर्नियोजन करने की आवश्यकता होगी। और, यह सच भी है कि शौकिया रगमच को प्रभावी रूप से ऐसी दिशा में ले जाना होगा जिससे अपक्व उत्साह—जिसका परिणाम गंवारूपन होता है—और जीवन की मृदुल सचेतनता में सतुलन रखा जा सके।

—१५—

रगमच की प्रविधि सीखने की आवश्यकता

कल्पना को रगमच की प्रमुख विशेषता स्वीकार करने का अर्थ यह नहीं है कि प्रविधि की समस्या को भुला दिया जाय। हमें रगमच के अधिक प्रगतिशील प्रयोगों के द्वारा अपनी सैकड़ों-हज़ारों प्रतिभाओं को प्रशिक्षित करना होगा।

सामान्य जीवन में बोलचाल की आवाज़ “फुटलाइट” को पार करके श्रोताओं तक नहीं पहुँच पाती है। और अभिनेता की आवाज़ सुनी जा सके इसलिए उसका स्वर उचित रूप से ऊँचा करना पड़ता है। तारत्व, उच्चारण और शब्द-कथन, और साथ ही साथ छोटी-छोटी बातों में कठिनाइयों उपस्थित होती हैं, जिनको अधिकतर शौकिया कलाकार पार नहीं कर सकते। परन्तु एक समझदार युवा

है—जो ‘आत्मा’ भारतीय नाटक का जीवन-रस है, जिसके द्वारा श्रोतागण उस आत्मरेचन का अनुभव कर सकेंगे जिसे रस कहते हैं। रगमंच की कला प्राणहीन सिनेमा और टेलिविजन से अधिक जीवन्त होने के कारण जीवन के स्रवमे निकट है।



है—जो ‘आत्मा’ भारतीय नाटक का जीवन-रस है, जिसके द्वारा श्रोतागण उम आत्मरेचन का अनुभव कर सकेंगे जिसे रस कहते हैं। रगमंच की कला प्राणहीन सिनेमा और टेलिविजन से अधिक जीवन्त होने के कारण जीवन के स्रवमे निकट है।

